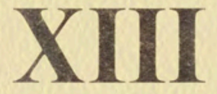


EL

HIJO PRÓDIGO

XII

Abril/Junio de 1946



Julio/Septiembre de 1946

Primera edición facsimilar, 1983
Primera edición facsimilar
en libro electrónico, 2018

El hijo pródigo XII, abril-junio de 1946 -- XIII, julio-septiembre de 1946 [recurso electrónico]. – México : FCE, 2018
[505] p. : ilus. -- (Colec. Revistas Literarias Mexicanas Modernas)
Notas: edición facsimilar de la de 1981
ISBN 978-607-16-5894-4 (PDF)

1. Literatura Mexicana – Publicaciones periódicas - Siglo XX I. t.: El hijo pródigo XIII, julio-septiembre de 1946 II. Ser.

LC PQ7230 Dewey M860 H794 Vol. 12-13

Distribución mundial

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55)5227-4672

Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com

ISBN 978-607-16-5894-4 (PDF)

Hecho en México - *Made in Mexico*

Revistas Literarias Mexicanas Modernas
Colección dirigida por *José Luis Martínez*

EL HIJO PRÓDIGO

REVISTAS LITERARIAS MEXICANAS MODERNAS

EL HIJO PRÓDIGO

1943-1946

XII

Abril de 1946–Junio de 1946

XIII

Julio de 1946–Septiembre de 1946



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición facsimilar, 1983

ISBN 968-16-1407-0 (edición completa)
ISBN 968-16-1414-3 (volumen VII)

Impreso en México

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE; MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE (ECC. I. 4)

EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO

LA SOMBRA, Y NO PERMANECE (JOB. 14. 1 y 2)

Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO

JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA (SALMO I)

VOL. XII. NUM. 37 ABRIL DE 1946

EL HIJO PRÓDIGO

REVISTA LITERARIA



SUMARIO

EL HIJO PRODIGO

AÑO IV. VOL. XII 15 DE ABRIL DE 1946 NUMERO 37

SUMARIO

LIBROS

ILUSTRACIONES

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Fundador, *Octavio G. Barreda*. Editor, *Isaac Rojas Rosillo*. Director, *Xavier Villaurrutia*. Redactores, *Alí Chumacero, Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, José Luis Martínez y Rafael Solana*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 2.00 moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.60). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 20.00 (en E. U. A., Dls. 6.00). Números atrasados, $ 2.50. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

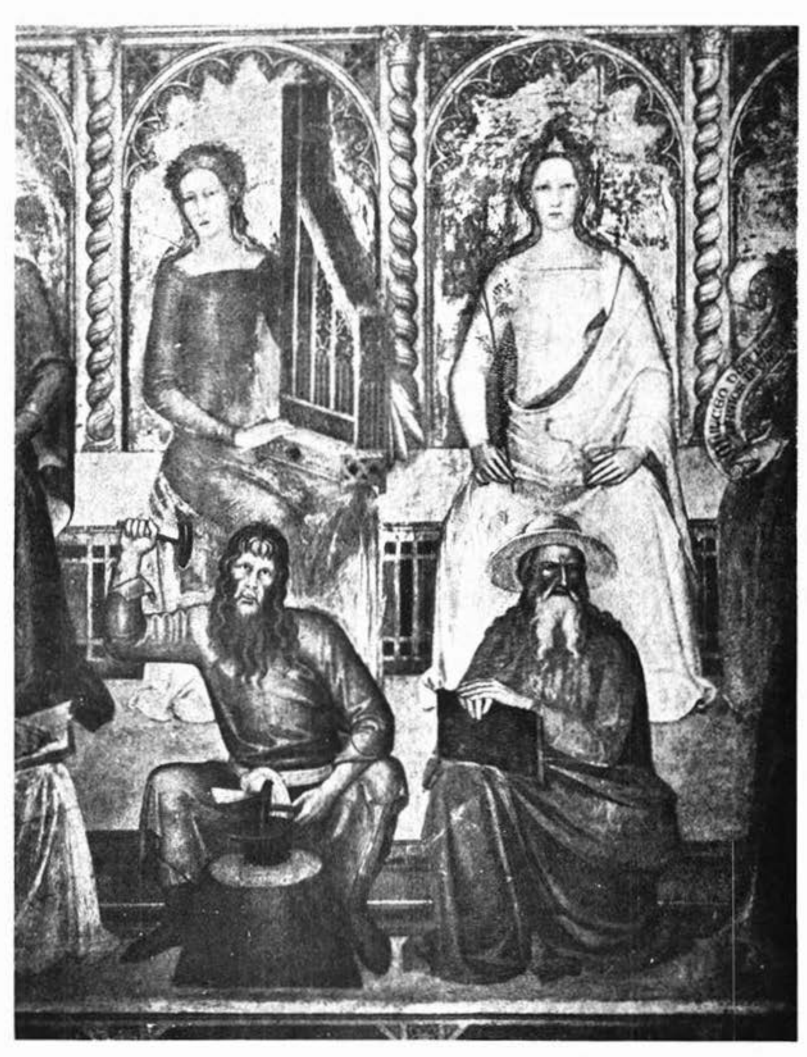
Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.

GUANAJUATO



LA ciudad de Guanajuato es sin discusión una de las más pintorescas de nuestro país; prueba de ello es que nuestros pintores y dibujantes, fotógrafos y escritores, se han ocupado de copiar e interpretar la belleza de la tradicional ciudad. Pero además, Guanajuato ofrece como pocas ciudades, edificios y sitios históricos que suscitan nuestra evocación.

FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO



TADDEO GADDI — CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES

LAS VIRTUDES, LAS ARTES Y LAS CIENCIAS.

Lámina I

EL

HIJO PRÓDIGO

AÑO IV VOL. XII, NUM. 37



15 DE ABRIL DE 1946

I M A G I N A C I O N

LA MUERTE de Antonio Caso, escritor, pensador, maestro y expositor eminente, despierta, entre otras reflexiones, una en particular sintomática. Porque este intelectual —en el más hondo y estricto sentido de la palabra— representa una excepción a la regla de nuestro tiempo y de nuestro medio, puesto que, a diferencia de tantos otros para quienes la inteligencia es sólo un instrumento para alcanzar comodidad, notoriedad pasajera o poderío, Antonio Caso quiso y logró vivir desde la inteligencia y para la inteligencia. Por ello su figura intelectual tiene, en virtud de su interés por la inteligencia y de su desinterés por todo lo que no era inteligencia, algo de figura imaginada.

Su fidelidad a una vocación descubierta con claridad, alimentada con avidez incesante de conocimiento y puesta al servicio de otros espíritus en libros, conferencias y en las inolvidables cátedras que cumplió con entusiasmo magnífico y con verdadera maestría; su orgullosa modestia —característica del mexicano más selecto— que lo mantuvo alejado de todo aquello que pretendiera comprometerla o, al menos, distraerla, hacen de Antonio Caso una figura ejemplar, al punto que parece más imaginada que real.

Esta fidelidad a su vocación de amigo de la sabiduría, de sembrador incansable de ella, por todos los medios que, sin torcerla, tuvo al alcance de su mano es, digámoslo no sin tristeza, casi excepcional en nuestro medio.

Todas las cuestiones de la filosofía las hizo suyas y supo compartirlas con la elegancia de la forma, con la mayor claridad posible, con el temblor que lo convertía en un sér irreal pero que desembocaba en el contagio y en la simpatía que hacían de él, por largos, elásticos momentos, un gran actor del drama de la filosofía. Y que nadie vea en esto último sino un elogio, porque hacer sentir un tema filosófico a un público heterogéneo es uno de los medios más eficaces de transmitirlo, de mantenerlo vivo en la conciencia de cuantos tuvieron la fortuna de escucharlo en la cátedra, en la conferencia...

Porque si reunimos las dimensiones de su espíritu, la continuidad interna de su vocación de pensador, su prodigalidad de maestro y de profesor y su voluntad de soledad para todo aquello que no fuera saber, meditar y enseñar, formaríamos un sujeto tan imponderable, tan ejemplar que nos resistimos a creer que haya podido existir y subsistir a nuestro alrededor manteniéndose intacto.

Y REALIDAD

AHORA que ha muerto Antonio Caso, en poco tiempo han escrito acerca de él más de lo que, proporcionalmente, escribieron en torno a su personalidad mientras vivió. Ahora aparecen los propósitos de editar sus obras completas, y de fijar su memoria. Bien vengan estos propósitos y con ellos su realización. Pero subrayemos que han llegado —como es costumbre— tarde. Gloria y honores póstumos a quien no se le dió en vida la amplitud para cultivar su soledad filosófica y para que expusiera, como lo hizo, los frutos de su soledad fecunda, sin tener que pensar en las necesidades cotidianas más inmediatas.

A la elegancia espiritual con que Antonio Caso brindó tantas veces su sabiduría, la nación mexicana debió haber correspondido en una forma oportuna de elegancia y no sólo con honores póstumos.



PASION Y MUERTE DE DONA ENGRACADINHA

o POR ALFONSO REYES o

DONA Engraçadinha —viuda riquilla, si no rica— cabalgaba con relativa levedad la crisis de sus cuarenta y tantos, y vivía en un hotel de lujo para no cuidar de la casa y mejor entregarse toda a la vida de sociedad. Su difunto esposo, ausentista empedernido, se había gastado sus rentas en Europa o sea, en París. Y ella, para mejor gobernar su economía, se resolvía ahora a permanecer en la patria, un sí es no es aburrida.

Todos se habían olvidado de su historia, pero no de sus apellidos, que sonaban bien y olían a distinción. Sus primeros mechones grises la agraciaban mucho y le daban un título más al nombre de pila que le pusieron. Los cursis, naturalmente, decían que parecía una marquesa. Era delicada y fina, se conservaba con cuidado y sin grande esfuerzo. Después de charlar un rato con ella y tomar el té o jugar al bridge en su compañía, había que confesar que era apetitosa. El ambiente europeo casi le valía de cultura. Tenía noticia de algunos buenos libros. Era decidida aficionada de Proust, por donde atraía y deslumbraba un poco a los semi-intelectuales que rondan la vida diplomática. Poseía el instinto de las atmósferas; sabía mostrarse moderada entre la llamada gente de orden —feroz promotora de todas las crueldades políticas—, y daba a entender, entre los revolucionarios, que no vivía ajena a las inquietudes sociales de nuestro tiempo. Y lo mejor es que, en ambos casos, era sincera, elegante, y no se le podía negar una dosis suficiente de buena fe. Los de la derecha ni siquiera la ponían en duda, porque esos realistas implacables dan por supuesto que todo el que vive con comodidad es ya un sobornado. Los de la izquierda, utopistas dados a transacciones, "no hay que pedir peras al olmo —solían decir—, ya se la convencerá paso a paso, y mucho es que nos escuche con simpatía." Y así, en este mundo partido en banderías irreconciliables, se había arreglado una situación hasta cierto punto privilegiada, y sabía desarrollar ciertas actividades humanitarias y evitar a los perseguidos uno que otro mal rato, porque era incapaz de traición, y hay virtudes —dígase lo que se quiera— que se abren paso.

Los más snobs guiñaban el ojo cuando ella atacaba el tema de Marcel Proust. Los más literarios no dejaban de agradecerle el interés por aquel virtuoso de la psicología mundana, especie de conserje genial que depura hasta la quintaesencia los rumores y chismorreos de escaleras abajo y de escaleras arriba.

Algún ingenuo llegó a desear que Dona Engraçadinha abriera tertulia como las mujeres centrales de otras épocas, o que escribiera sus memorias en busca del tiempo perdido. Pero ella se conocía lo bastante para echarse a cuestas la responsabilidad de un salón, y sabía de sobra que todo su pasado era tiempo definitivamente perdido. De modo que se mantenía en un equilibrio no común, sin ahogarse en la mundanidad, ni atreverse al proceloso mar de las letras. Y por quién sabe qué don gracioso, Dona Engraçadinha merecía la gracia de no pasarse las horas en-

tregada a fiestas de beatería ni a reuniones de caridad. ¿Será que de veras leía mucho, cada vez que se quedaba sola? Nadie podía pensar mal de sus casuales desapariciones: todo en ella respiraba naturalidad y decencia. Y si no se la veía por ahí algunas veces, era evidente que no la habían convidado o que estaba algo fatigada. ¡Ah! Y era también un poco ridícula, pecado menudo, y más en países como los nuestros, donde aún no se consiente a la mujer mostrarse tal como es o se desea.

Entre uno y otro cigarrillo rubio, algún consejero de embajada que la venía observando en silencio y que pertenecía a esa rara casta de coleccionadores de almas cada día más enrarecida, pero que aún se conserva en los más provincianos solares de nuestras fraternales repúblicas, había sospechado en Dona Engraçadinha un vigor atrofiado por la continencia, un temperamento represo, una sed desviada por el hábito y por la educación, que andaba buscando sus fuentes. Sus compañeros se le habían reído en las barbas. ¡Estos teóricos metidos a agentes viajeros de la concordia internacional! ¡Cuándo se curarán de sus sueños! ¡Cuándo se convencerán de que las preocupaciones que proyectan sobre los otros las llevan adentro ellos mismos! Consejero de mal consejo ¿pues qué te has creído, hombre de Dios? ¿Que todos traen como tú, bajo la capa, un infierno disimulado? Y luego ¡esta señora que frisa en los cincuenta, si es que no los ha pasado hace rato! ¡Ganas de hablar, señor, nada más que ganas de hablar!

Pero él había contraído ya el hábito, tras la experiencia adquirida en una media docena de puestos, alternados con otros tantos "ceses" a la moda de nuestra casa, de seguir pensando por cuenta propia, sin prestar mayor atención a la opiniones de sus colegas. Tomaba el trabajo con lealtad, pero sin afanes ni esperanzas. Y en los muchos ratos perdidos que le deparaban de consuno su suerte y su higiene mental, sacaba apuntes y dechados de los ejemplares humanos que frecuentaba, y luego se divertía en prolongar las líneas de lo real y probado hasta la región de lo presumible y lo posible. El decía que no era más que un científico. Los demás, que no era más que un extravagante y, para colmo, un pesado. Se llamaba X, se llamaba Y, Z y T, cuatro coordenadas del continuo espacio-tiempo, que más no necesitamos saber. Le guardaremos el incógnito, ya que resultó tan indiscreto. Diremos el pecado, pero no el pecador.

A veces, Dona Engraçadinha y el Consejero concurrían juntos a algunas exposiciones de pintura o de fotografía artística. La moda las había convertido en centros de reunión elegante. Menos mal. El Consejero se detenía de caso pensado en el examen de los desnudos, haciendo toda clase de observaciones técnicas, que llegaban a la minuciosidad anatómica, y que Dona Engraçadinha consideraba de buen gusto escuchar sin dar señales de pudibundez o sobresalto. Así aprendió ella que el seno izquierdo suele caer un poquillo más que el derecho, por quién sabe qué misterios de la lactancia y de la postura en que se carga al bebé; y así aprendió también los claros que deben dejar las piernas juntas, y que la mujer lleva por la rabadilla la marca de buena fábrica en el *losange de Michaelis* (o algo por el estilo), determinado por dos huequecitos leves, los "hoyuelos de Venus," que se advierten en esa región tan melindrosa y sensible. Y nada tiene de extraño que, después de esto, ella hiciera ciertas consultas, a solas, conjugando adecuadamente los dos espejos de su armario.

Pero lo que sobre todo aprendió y se le grabó cada vez más en la conciencia, dejando escurrir hasta la subconsciencia unas como gotas invisibles, es que ella

era una mujer bien formada, bastante gallarda todavía, sin carnosidades excesivas, con los músculos esenciales del buen caballo de carrera y —lo principal— dotada de un esqueleto elegante, de una armazón bien medida y bien ajustada. ¡Ay! ¿sería posible? Nadie se lo había hecho comprender. Y mida usted bien lo que dice, que yo ya estoy en la peligrosa edad en que una se lo cree y le agrada. Y lo peor (o lo mejor) es que no me decido a pensar que se trate de un mero halago, porque no tiene para qué adularme, ni le falta dónde divertirse. ¿Será posible, entonces?

El buen vihuelista escoge primero su instrumento entre los muchos que halla a la mano. Luego lo acicala y lo va templando. Le prueba las voces y va corrigiendo las clavijas; y por instantes se va dando cuenta de que hay, en la caja sonora, un duende oculto que sólo esperaba ser oportunamente evocado. ¡Pues qué si se trata de una pieza olvidada, que la incuria había arrumbado por los rincones y ya comenzaba a criar herrumbre!

La sorpresa con que Dona Engraçadinha se iba descubriendo a sí misma encontraba, en el otro platillo de la balanza, la sorpresa no menor con que el Consejero se iba convenciendo de que el instrumento respondía más y mejor de lo que él había sospechado. Y como no cabía en sí de orgullo, cayó en el error de referírselo al que quiso escucharlo, cerrando oídos a las burlas. Y al fin, como tanto dijo y tanto alegó, le vino a suceder lo que al rey Candaulos, tan embobado con su dama que atrajo para ella las atenciones de otros.

Y hubo más: que ni siquiera pudo acabar su obra de persuación y de adiestramiento, porque de repente le estalló encima la intriga de los que, desde su tierra, le trabajaban por la espalda. Porque hay que dar una lección a esos que se andan paseando en el extranjero a costillas del pueblo, y es bueno que vengan también a comer entre nosotros el pan amargo. Y una mañana, el Consejero supo por telégrafo (odiosa invención de Satanás) que ya no era tal Consejero, y que le situaban una suma exigua para su regreso, y gracias; y que debía ponerse cuanto antes en camino, para dejar el sitio libre a algún político incómodo, con cuyas agitaciones supernumerarias y redundantes ya no sabía qué hacer el señor Presidente; por lo que se había resuelto desterrarlo en la diplomacia y narcotizarlo con un buen sueldo, no previsto en partida alguna.

Cuando el Consejero se alejó, Dona Engraçadinha era ya objeto de curiosidad para muchos. Después de todo, el loco aquél no era tan loco como parecía. Yo no me había fijado bien. Cada vez me convenzo más de que eso del *coup-de-foudre* es otra mentira de la misma laya que la pretendida inspiración poética. Lo cierto es que a las verdaderas hembras se las conoce y aprecia poco a poco. Y que el amigo entendía de eso, no cabe duda, aunque no pasara de ser un extravagante y, para colmo, un pesado.

Pero aquello de "¡Qué guapa se nos ha puesto usted!" y otras vaciedades por el estilo, no hacían más que irritar a la pobre señora, acostumbrada a más sutiles manejos. Y, entre la irritación de este segundo y acaso más patético despertar, y la que le producía el sentirse como en el aire desde la ausencia de su amigo y maestro, Dona Engraçadinha, entrada ya francamente en los últimos y desesperados esfuerzos de una edad que no se resigna a rendirse, dejaba ver en el diamante de sus ojos, antes serenos, unas llamaradas coléricas.

Y apareció el melenudo, el melenudo sin melena, aunque de cierto modo interior lo siga siendo. El literatoide metido ahora a mundano, después que se hartó,

en otros siglos, de ser bohemio. El traficante de versos chirles, que anda escalando posiciones por el andamio de las letras. El muy pagado de la época admirable, la época de las grandes transformaciones en que, tal vez por méritos propios y prenatales, le ha tocado vivir. El que piensa que por haber nacido ahora sabe más que todos los de antes y cree poseer por ciencia infusa cuanto merece ser conocido. El emancipado de las esclavitudes y disciplinas que hicieron estériles, sin excepción, a todos los poetas pasados. El monstruo en su laberinto. Pero que sabe el camino de su casa, que sabe dónde le aprieta el zapato. Ladino entre su inconsciencia; sanchopancesco, si el buen Sancho mereciera esta injuria. Calculador, en medio de su casi absoluta falta de sentido. Buscón: sinvergüenza en una palabra.

Este se las arregló para presentarse con las entrañas desgarradas, llorando lágrimas y sangre, implorando la comprensión de la diosa. Y como un Rousseau en caricatura, puso a los pies de Dona Engraçadinha (que no daba crédito a sus ojos) todos sus pecados, sus errores y sus desvíos, trasmutándolos por arte romántica en otros tantos motivos de compasión. De la compasión a la admiración no hay más que un paso. No todos lo dan. Lo dió Dona Engraçadinha, porque había nacido para darlo.

Y el melenudo se convirtió en su falderillo y, poco a poco, en su tirano doméstico. Le hablaba mucho de Proust, naturalmente. Estaba al cabo del descubrimiento del Consejero. Sabía que aquella mujer ardía en fuego manso. Escogía los puntos escabrosos del novelista, disertaba sobre las aberraciones sexuales, se atrevía a contar sus propias experiencias, aducía ejemplos de zoología y botánica que demuestran a las claras cómo la naturaleza procede por tanteos y errores. De aquí pasó a una indigesta mezcolanza de literatura galante y de literatura erótica, en que el Aretino y el Boccacio andaban revueltos con D'Annunzio y hasta con Felipe Trigo. Freud hizo el gasto de la autoridad filosófica que hacía falta. Y el triste marqués de Sade y el pobre diablo de Sacher-Masoch desplegaron en gran parada sus viciosos ejércitos de contorsionados y maníacos. E insensiblemente todo aquel aparato, urdido con inteligencia y malicia, fué derivando hacia la procacidad más completa. Dona Engraçadinha, como suele decirse, resollaba fuerte escuchándolo. Se prendió a él como a un deleite secreto. Y al cabo, fué el melenudo quien se encargó de atiborrarla de lecturas libidinosas y de imaginaciones osadas.

A veces, ella quería reaccionar: era tarde. Se había dejado salpicar por las quemaduras del extravío, escupitajos de plomo derretido que parecían agujerearla el cuerpo y el alma. Necesitaba que el melenudo la ayudara con sus insomnios y le proporcionara la droga diariamente. Se fué alejando de sus relaciones preferidas. Se encerraba con su mentor. Leía con voracidad los libros que le brindaba su protegido y casi amante.

¿Por qué era su casi amante y no su amante? ¿Acaso la consideraba ya vieja? ¿Se habría extinguido ya aquel último resplandor que descubrió en ella su lejano amigo de otros días? ¡Acabáramos de una vez! ¿Tal vez un pequeño esfuerzo de parte de ella, un pequeño atrevimiento en el instante preciso? Todo parecía preferible, hasta la vergüenza, a aquella creciente angustia sin fondo.

Pero el melenudo atizaba el fuego, librándose de las quemaduras como una ágil salamandra. Y como la constitución de la pobre señora no resistía ya aquel atletismo malsano, ella se fué debilitando a ojos vistas, mientras el melenudo desplegaba su magia negra y sacaba del sombrero, no digamos inocentes conejos y

candorosas palomas, sino todos los monstruos y endriagos de la fábula.

Lo más cruel del caso es que estas figuras de fantoches aparecían transportadas en una ráfaga de verdadera tragedia. El dolor de Dona Engraçadinha era un dolor grotesco, y el juego del melenudo tenía peligros de alta escuela. Dona Engraçadinha no sabía cómo pagarle las excitaciones infecundas con que la traía sometida. Dona Engraçadinha, Doña Agraciada, era toda agradecimiento y generosidad para la sanguijuela que vivía de su última sangre.

Y como aquello era demasiado, más vale acabar con este horror. Dona Engraçadinha va dando señales de exquisita flaqueza. La aquejan desmayos y temblores. Los temblores se le han fijado como una posesión demoníaca en las manos y en la cabecita nerviosa. La cabecita parece decir que no constantemente. Los espíritus animales se le escapan inefablemente. Los jugos se evaporan. Los tejidos se vuelven yesca. Dicen los doctores que le están faltando vitaminas, este flogisto de la ciencia contemporánea. Dona Engraçadinha se consumió un día como una vela que se acaba. Tuvo todavía tiempo de dictar sus últimas voluntades. Testó en favor del melenudo, que era lo que se quería demostrar.

Río, 19 de noviembre de 1938.



◦ LA VENTANA ◦

a J. B.

RECUERDA la ventana
Sobre el jardín nocturno
Casi conventual, aquel sonido humano,
Oscuro de las hojas, cuando el tiempo
Lleno de la presencia y la figura amada,
Sobre la eternidad un ala inmóvil,
Hace ya de tu vida
Centro cordial del mundo,
De ti puesto en olvido,
Enajenado entre las cosas.

Todo esplendor, misterio
Primaveral, el cielo luce
Como aguas que orean a la noche,
Y al contemplarle sientes
Pena de abandonar esta ventana
Para ceder en sueño tanta vida,
Al reposo definitivo
Anticipado el cuerpo,
Cuando por el amor tu espíritu rescata
La realidad profunda.

Sin esperarle, contra el tiempo
Nuevamente ha venido,
Rompiendo el sueño largo
Por cuyo despertar te aparecía
La muerte sólo, y trae
El sentido consigo, la pasión, la conciencia
Como recién creados admirables,
En su pureza y su vigor pristino,
Que estando ya, no estaban,
Pues entre estar y estar hay diferencia.

Su voluntad, maestra de la tuya,
Delicia y miedo inspira
Penetrando en la sangre, como música
Inmaterial dominadora,
Que al poder te somete de unos ojos
Donde amanece el alma
Allá en su fondo azul tranquilo y frío,
Hacia la luz alzados,
Unida a ellos, y unido tú con ellos
Por vida y muerte quieres contemplarlos.

El amor nace en los ojos,
A donde tú perdidamente
Tiemblas de hallarle aún desconocido,
Sonriente, exigiendo:
La mirada es quien crea
Por el amor el mundo,
Y el amor quien percibe
Dentro del hombre oscuro el ser divino,
Criatura de luz entonces viva
En los ojos que ven y que comprenden.

Miras la noche a la ventana, y piensas
Cuán bello es este día de tu vida,
Por el encanto mudo
Del cual ella recibe
Su valor, en los cuerpos
Con soledad heridos
Las almas sosegando,
Que la cifra dual, las dos mitades
Tributarias del odio
A la unidad las restituye.

Un astro fijo iluminando el tiempo,
Aunque su luz el tiempo desconoce,
Es hoy tu amor, que quiere
Exaltar un destino
Adonde se conciertan fuerza y gracia,
Fijar una existencia
Con tregua eterna y breve tal la rosa,
El dios y el hombre unirlos,
En las obras de la tierra lo divino olvidado,
Lo terreno probado en el fuego celeste.

Y tal la copa llena
Cuando sin apurarla es derramada
Con un gesto seguro de la mano,
Tu fe despierta y tu fervor despierto,
Enamorado irías a la muerte,
Cayendo así, ¿ello es muerte o caída?,
Mientras contemplas ya a la aurora
El azul puro y hondo de esos ojos,
Porque siempre la noche.
Con tu amor se ilumina.

LUIS CERNUDA

LA CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES

o POR AGUSTIN LAZO o

CUANDO la pintura mural no es sólo un fragmento; cuando no es sólo un tablero decorativo que podría ser colocado al azar; cuando no es un cuadro aislado y de grandes proporciones, pintado arbitraria e irremisiblemente sobre un muro; entonces, la pintura mural es el complemento y el fin de la arquitectura que la origina, es un organismo que obedece a las mismas leyes del edificio en que ha nacido, es un satélite que palpita con el mismo valor espiritual que definió la construcción, y es su remate y su expresión poética.

Cuando la pintura mural no es un fragmento superpuesto; cuando es un compendio que llena --espiritual y materialmente-- el espacio donde fué concebida; cuando no tiene rendijas por las que pudieran escapar las miradas y los pensamientos; cuando los colores y las formas se han reunido bajo el mismo orden mental que unió la piedra y la argamasa, entonces, la pintura mural no es una capa superpuesta y colorida, no es un enemigo mental del edificio, sino un universo profundo y compacto que se desarrolla con ritmo unánime, y es el amplio poema que remata y que define el sentido espiritual de la arquitectura.

Las bastas, las cíclicas pinturas del Renacimiento veneciano, romano o toscano giran como los cantos de un poema; semejan los círculos concéntricos en que alienta el universo de la Comedia Dantesca; giran en torno a la transformación ideológica de la Edad Media en Edad Moderna: dicen con formas y colores las mismas profecías graves que decían los tercetos de Dante Alighieri.

Epicos, dolorosos, serenos a veces, son los ritmos que animan, alternativamente, la pintura mural del Renacimiento; del mismo modo que épica, dolorosa o serena, por momentos conquistados con ahinco, era la vida de la ciudad batalladora y laboriosa pero contemplativa y razonante que surge, juzgada, en los cantos de la Comedia. En la variedad de ritmos, los artífices del color se decidían por uno; volvían constante su aceleración para todo un período, y la mantenían en equilibrio, del friso a la bóveda, en la mansión por decorar. Es indivisible el abismo tumultuoso de las telas del Tintoretto en el Palacio Ducal. Es indivisible el orden intelectual de las estancias de Rafael en el Vaticano. Es indivisible la gracia opulenta de Benozzo Gozzoli en la Casa Ricardi. Es indivisible la austeridad dogmática, combativa, de esta Capilla de los Españoles atribuída, en su mayor parte, a Simone Martini.

Después de la imponente fachada de Santa María Novella, negra, blanca y roja, hecha de los mármoles más ricos y mejor ajustados pero a los que la severidad y la distinción florentinas han quitado toda apariencia de suntuosidad; despues del teorema rojo, blanco y negro proyectado por León Battista Alberti y construído por Giovanni di Bettino; después del gran claustro simétrico y musical, en un ángulo está la Capilla de los Españoles concebida, más que pintada, por Simone Martini y por Taddeo Gaddi. Esta capilla rectangular parece más concebida que pintada por los dos maestros porque, en su interior, sólo la pintura define los amplios muros y la atrevida bóveda.

"La pintura merece estar en siguiente grado de la ciencia y coronada de poesía" ha dicho Cennino Cennini, el maestro menos teórico, el más práctico de los fresquistas del Renacimiento; y el arte de la pintura lo había recibido Cennino --según él mismo afirma-- de manos de Agnolo di



SIMONE MARTINI — CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES

BOCCACCIO, EL CAV. RODI Y OTROS RETRATOS

Lámina II

Lámina III



SIMONE MARTINI — CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES

LAURA Y OTRAS MUJERES

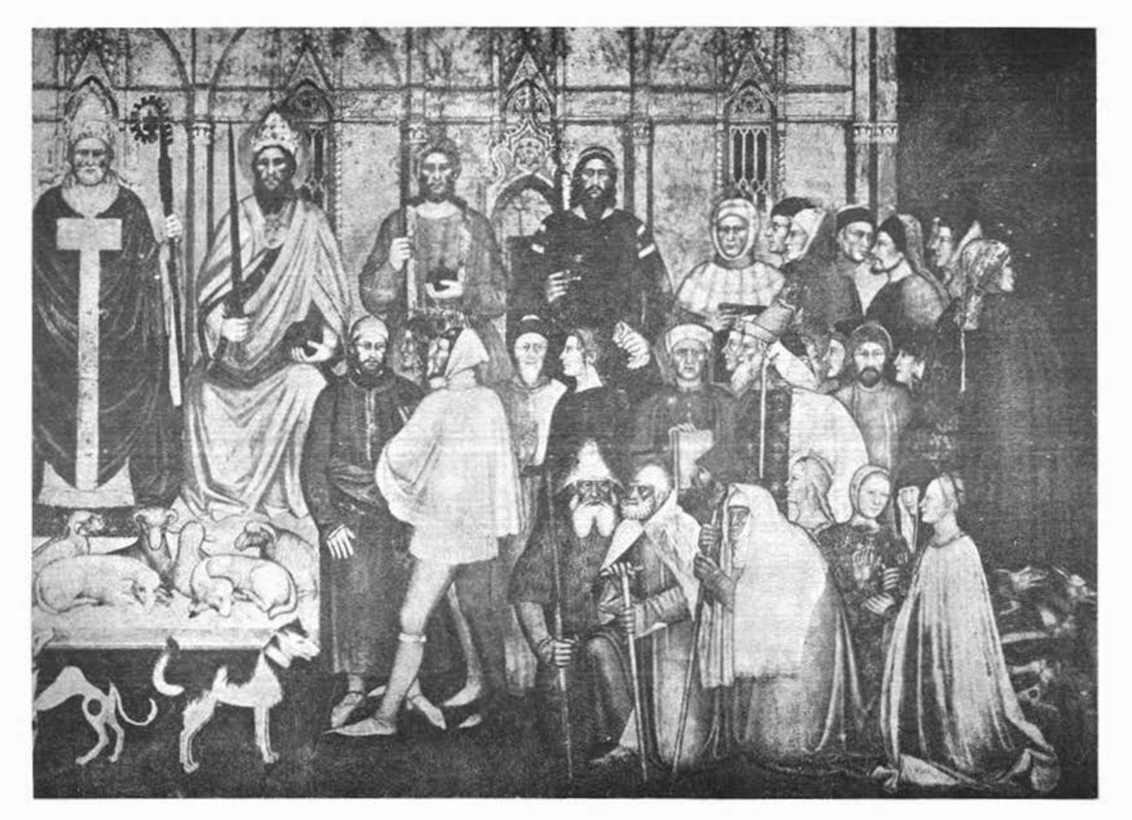
Lámina IV



Simone Martini — Capilla de los Españoles

La Iglesia Militante

Lámina V



Simone Martini — Capilla de los Españoles

La Iglesia Militante



SIMONE MARTINI — CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES

LA IGLESIA MILITANTE

Lámina VI

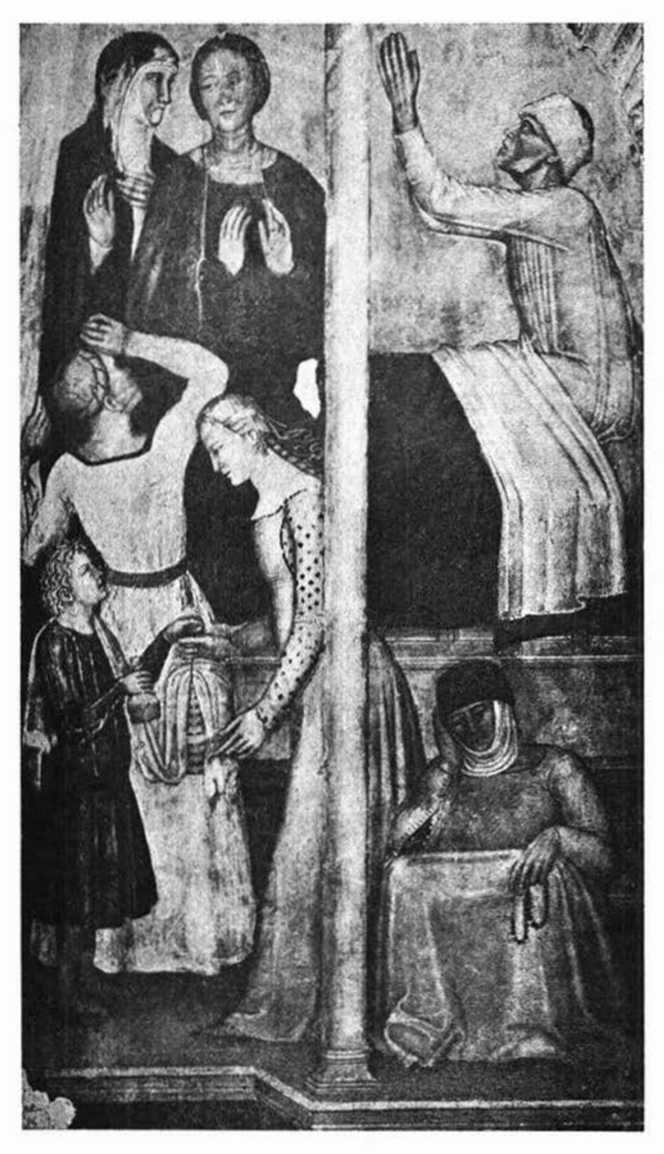
Lámina VII



Simone Martini

Capilla de los Españoles

Cristo en el Limbo



TADDEO GADDI — CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES

UN MILAGRO DE SANTO DOMINGO

Lámina VIII



TADDEO GADDI — CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES

EJECUCION DE SAN PEDRO MARTIR

Lámina IX

Taddeo da Firenze, su maestro, quien a su vez aprendió dicho arte de su padre Taddeo Gaddi que era discípulo inmediato de Giotto. Simone Martini, por su parte, era considerado por el otro gran poeta florentino, Petrarca, como máximo pintor italiano: "igual de Giotto." De manera que la colaboración de Gaddi y Martini, en el claustro de Santa María la Novella, está unificada por la más clara tradición "giottesca" y dictada por la más clara poesía religiosa.

Según Vasari, la trayectoria cerrada de este canto, de formas y colores sobrios, a la doctrina de Tomás de Aquino, fué impuesta por el prior del convento de dominicanos. Podría decirse que el canto se inicia en la tierra, junto al friso y en el muro de oriente. Aquí, la prédica y la conversión la emprenden, entre las "ovejas," los "canes del Señor," y contra los "lobos de la herejía." Poco después los "canes" pasan, de ser símbolo, a individualizarse en miembros de la Iglesia militante, al lado del Papa y el Emperador; y, más alto, la Humanidad rescatada del error, se encamina al Paraíso en comitiva mística. En el muro de occidente, el Santo de Aquino ha triunfado, ha destruído la herejía. Está sentado entre evangelistas y profetas, y mira, junto al friso, a las Virtudes cardinales y teologales, y a las Ciencias, y a las Artes. Entre estos dos muros sin vanos, a los lados de la gran puerta del claustro aparecen: la ejecución de San Pedro Mártir, y un milagro de Santo Domingo. Y, finalmente, en el muro principal se desarrolla la Pasión de Cristo. Jesús transporta la cruz en una amplia escena progresiva y simultánea, hasta descender al limbo, después de haber muerto en ella, para rescatar las almas de los Santos Padres. Llegado a este punto, el Cristo, inmaterializado y lleno de gracia, se ha transformado en la clave luminosa del conjunto; clave blanca, subrayada de negro, encima del altar.

El propio Battista Alberti, el arquitecto de Santa María Novella, del Palacio Rucellai, que dejó en sus escritos la formal profesión de su fe estética, recomendaba a todo artista la armonía de las proporciones, de sus obras, como un acorde de sonidos; recomendaba la armonía en cada parte, en cada miembro del conjunto, de manera que no pudiera, sin daño, agregarse o sustraerse el menor detalle. Y el secreto de la belleza de la pintura escolástica en el claustro de Santa María Novella podría encontrarse en estas palabras de Albertti: "Estos números, por los que el concierto de las voces parece delicioso a los oídos de los hombres, son los mismos que llenan también los ojos y el ánimo de placer maravilloso."



SI NADA MAS OYERAS...

SI NADA más oyeras una palabra, una,
la más humilde, la más delicada palabra,
la que pudo ser nuestra, nunca dicha
y ahora brotándome de lo más escondido;
la más guardada, la más íntima,
una sola palabra, así, pequeña,
menuda, tierna, brisa, lucero amanecido,
yerbecilla, guijarro, lo más leve, lo mío,
lo que nunca dijimos y era nuestro
y nos pertenecía y nunca usamos,
como nunca estrenamos algo nuevo
que preferimos escondido, intacto.
Si pudiera decírtela y tú oírme,
y tú entender este temblor de llanto,
si pudiera llegar hasta ti y conmoverte,
y alzarte como a mí este dulzor amargo,
si recogieras esta ternura, esta esperanza,
esta dulzura que encendiste en mi vida,
si me escucharas nada más un instante,
y este dolor, este apegarme a ti,
este deseo, este deseo, esta sed de tu alma,
este aletear de nube junto a tu rostro frío,
algo nuestro aunque fuera nada más un sollozo,
un estremecimiento, algo nuestro, un instante,
no mi solo dolor junto a tu vida,
a la orilla de ti, cercano, ausente,
a la orilla, a la orilla, nunca dentro,
nunca en ti, sangre y sangre. Si no fuera
nada más que un minuto estremecido,
algo nuestro, de ti y de mí, algo nuestro,
no mi ternura ciega, inútil, algo
de ti y de mí. Lo que fuera, sollozo,
amargura, deseo, tristeza, canto,
algo nuestro, algo nuestro, doloroso o fecundo.

Pero estás ciego frente a mí, tan lejano
como esa estrella muda donde se rompe el llanto,
donde mi soledad se golpea y se hiere,
donde el alma se rompe noche a noche en pedazos,
y se hiere y se acaba y torna a ensangrentarse,
fiero muro infinito, ciego pozo de espanto,
sin pasión, sin dulzura, sordo, exánime, muro,
sin piedad, sin un solo tapizado de musgo,
tan desnudo, tan frío, tan cobarde o tan fuerte,
tan enhiesto de orgullo, tan distante, tan duro,
que no bastan mi angustia, mi más largo sollozo,
mi terror, mi ternura, mi más ardiente fuerza,
para hacerte bajar la mirada de piedra
y tomarme y destruírme.

ALDONZA LORENZO

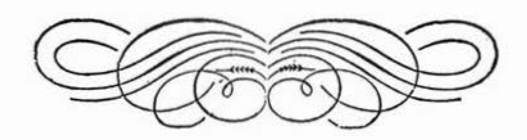
o POR JUAN GIL - ALBERT o

RARA es en verdad la especie de enamorada que, a título distintivo y significativo si los hay, nos ha tocado en suerte a los españoles; una suerte que no sabemos hasta qué punto pueda serlo, pero que, como sucede con las imágenes religiosas, nos aprestamos a llevar procesionalmente sobre nuestros hombros luego de haberles dado vida instintiva en lo mas recóndito de nuestro deseo. Es ella, como sabéis, Aldonza Lorenzo, la sin par Dulcinea del Toboso. E inmediatamente, los dos nombres se nos superponen o, mas aún, se funden y evocan ese ser enigmático de claridad que los españoles entendemos tan bien, casi de una manera maquinal, pero que el resto de los hombres necesita desdoblar y superponer, para darse exacta cuenta del mecanismo psíquico capaz de engendrar la imagen famosa de tal principesca labradora. Y desmontado ese mecanismo, por muy sutil que lo entiendan, la sangre, naturalmente vivificadora, deja de circular por él, y el sentimiento entrañable que lo mueve queda paralizado, prestándose, eso sí, cuánto mejor, a los mas exactos procedimientos inquisitoriales de la inteligencia.

Creo que resulta aleccionador el que posemos momentáneamente nuestra mirada en otras imágenes femeninas que han encarnado en el arte y la literatura de sus pueblos, lo más puro y representativo de sus sentimientos, seres recreativos y sintéticos, a través de los cuales, sus enamorados, el alma de un país, nos revelan tanto como su historial, la modalidad de lo que buscan o el laberinto en que se hallan sumidas sus ilusiones. Criaturas astrales, en cuya luz titilante nos bañamos hoy aún, nostálgicos, ya en los linderos de otra época. ¿Quién no reconoce en sus nombres la excelsitud del amor y los símbolos de su gracia, Beatriz, Laura, Margarita, Julieta? ¿Quién no roza la sombra inmarcesible de Helena apenas intenta reproducir la seducción, el hechizo y las hecatombes que acompañan, como legado permanente, a la femenina belleza? Pues si dejamos caer junto a los suyos, en el grupo de esas radiantes criaturas amadas, el nuestro, el de nuestra Aldonza, veamos cómo algo sucede de extraño e inquietador, un desajuste, un como no poder estar allí, junto a los otros; un mundo distinto se nos revela y con él también la inquietud y extrañeza de lo nuestro, de nuestro sentir, de nuestra procedencia. Algunos, extranjeros en su mayoría, querrán explicarlo o explicárselo a sí mismos, a causa de ese humorcillo cervantesco que atraviesa sus páginas como el filo del aire y que envolviendo a la moza del Toboso en un salobre rosicler campero de villana condición, no la deja subir los peldaños sublimes por los que han ascendido las otras. Perdonémosles, por lo comprensible, la trivialidad de tal sugerencia. La verdad de que Aldonza Lorenzo choque en ese sereno grupo idealizado, es sobre todo y precisamente, ésa: el que ella, a través de tantas vicisitudes, y cambios, y catástrofes, y muertes y resurrecciones, sigue cerniendo el trigo con su cedazo, lo que quiere decir que, si no la mujer ideal, lo es, eso sí, pura, en su carne y huesos y por tanto la mujer viva y carnal de nuestros sueños. .¡Y qué sueño tan total, tan íntegro, tan sin engaño de lo que se sueña! ¡Qué sueño tan despierto, en el que nuestra Dulcinea ensarta perlas para una hipotética gargantilla de desposada, al tiempo en que los ojos la ven cumplir paciente su faena de princesa que cierne el trigo de nuestro posible amor conyugal! Realidad imperecedera y completa de los afanes humanos entre cuyas dos vertientes se afinca nuestra locura. ¿Quién es este enamorado tan falto de juicio, capaz de ceñir a una manchega zafia la real diadema amorosa de los españoles? Un español que siente como ellos la realidad patética

de su sueño, tan verdadero, que todos lo entienden como propio. No hay mucho que pedir para comprenderlo: una muchacha que nos gusta y de la que estamos enamorados. ¿Fácil tarea o escasa ambición para quienes ponen la meta de su amor en la inalcanzable dama de algún intrincado castillo o velado palacio? Dificultades aparentes son éstas, que pueden ser vencidas las más de las veces, seres imaginarios los que alientan tras tanta celosía y ajimez, sombras adorables, pero sombras nada más, humo de vanidad que adorna como un penacho la cimera de más de un caballero andante. Pero el prodigio del amor no es ése, que es tan sólo su forma prestigiosa, sino el de la criatura que se ve, no importa si villana o duquesa, y la chispa mortal que prende en nuestro corazón; ésa, ésa y no otra, ésa únicamente que acabamos de ver y ya para siempre. Quien sea, no importa y cuán inútil ya; es la Señora de nuestros desvelos y, manchega o florentina, allí asentamos su reino, su castillo, sus celosías, su escintilación inmediata. ¿Quién es? Muy poca cosa o acaso nada; es una labradora de la Mancha, nada menos, pues, que la muy alta Señora Dulcinea del Toboso. ¿No es esto, acaso, la más intrépida de las ambiciones, apoderarnos de ese ser entrevisto que no sabemos quién sea? Porque no en virtud de un linaje vale mi amor sino que es mi amor mismo quien confiere, al revelarse, patente de nobleza. Es la nobleza de mi sentimiento quien se ha rendido como tributo a la principesca condición indiscutible de una labradora. Si cierne el trigo al sol centelleante, yo sé que engarza perlas de trigo, porque la poesía es la verdad; el trigo ¡qué belleza!, el cedazo, el arpa, todo cuán gentil y transverberado cuando ella usa de esos objetos tan singulares. ¿Ficciones? ¿Por qué? ¿Quién siente el deseo de inventar a una labradora en el siglo XVI, en pleno Renacimiento? Las labradoras son verdaderas o no existen, porque ésas de los villancicos son antecedentes señoriles de las pastoras versallescas. ¿Quién puede animar la insensatez de tal invención para enamorarse de ella, de una jovencilla palurda del Toboso, lugar donde no se oye el susurro cristalino de ninguna fuente, ni dónde podría el historiador presentarnos a su heroína holgando en prado ameno alguno? No, Aldonza Lorenzo es un sucedido, algo que sucede diariamente. Ya sé que Beatriz fué, en su vida, Beatriz, noble doncella de una gravedad graciosa, como a su estirpe latina corresponde; y el Dante la descubre un día, también para siempre, vestida con un traje talar y ostentando en la mano una rosa. Pero Beatriz muere y ostentosamente se idealiza, es decir, va encarnando a la idea para la que fué sentida y concebida, a la idea, a la virginidad, a la Virgen, como en la concepción amorosa de Platón el amigo puede ser el raudal transparente de la divinidad, algo que siendo, nos encamina a lo verdadero más alto. Así Beatriz, en el centro de su ostensorio paradisíaco, no puede ya sino irradiar sobre su imagen mundana, sobre aquella casta joven de la rosa en la mano, bondadosas perfecciones, las primicias que en este mundo presagian las más celestiales excelencias de la creación. Dante podrá continuar con su corazón carnal, bullente de dudas y de deseos, quién sabe si hasta concupiscencias, pero la Amada está a salvo y esta salvación es reconfortadora y plena de vivificante esperanza: la bondad virginal existe y al encontrarnos con ella hemos construído, ardientemente, es cierto, pero apoyados en toda una valoración clásica, preexistente, nuestro mundo interior, ¡Qué altar prodigioso, rutilante, todo él encendido por la circulación de una sangre enamorada, se ofrece a nuestra vista! ¿Qué puede hacer aquí nuestra modesta Dulcinea, sino en todo caso, como buena pueblerina, cubrirse la cabeza con algún pañuelo y rezar con la frente inclinada y alzados los ojos hacia aquella dama tan hermosa que le gusta pero a la que no se atrevería nunca a dirigirle la palabra? ¡Aldonza Lorenzo, levántate! ¡es una igual a ti, ésa que resplandece entre tantas luces y misteriosa gritería, ésa de ojos castísimos y manos inmaculadas! Tú estás junto a ella, en un pequeño grupo de conmovedoras hijas de sus pueblos, sólo que,

eso es cierto, se te nota allí un tanto extraña y hasta demasiado parecida a una labradora manchega, sin haber perdido nada de tu arisca presencia, ni tu pasmo de recental, tú que eres la más alta Señora que pisa la tierra, la sin par Dulcinea del Toboso. ¡Dulcinea! ¿No sabes cuán difícil es esto de enamorarnos los españoles que hemos sido tachados de enamoradizos? Porque si un italiano encuentra su Beatriz, dichoso él, que pasará su vida genuflexo ante un vivo altar, perfecto en cada uno de sus detalles. Y de Margarita y de Julieta, ¿qué sabemos sino palpitaciones encantadoras de sus corpiños, alondras mañaneras, guedejas rubias, inocentes susurros con sus nodrizas? Lirismos nórdicos que sin duda no han sido hechos para nuestra llana condición. De ti, princesa nuestra, ¡sabemos tántos pormenores! Porque ahí está Sancho, para traernos el soplillo de su cazurrería; Sancho, tan español como nosotros y dispuesto a no dejarse engañar y que no sólo te ha visto en el patio de tu alcázar, cerniendo con un cedazo el trigo de tus padres, sino que ha dicho más el gran blasfemo español, y no sé qué manchón de ignominia dejó caer sobre nuestra exaltación amorosa, al hablarnos de un irreverente tufillo a *machuno*, ésa es su palabra. ¿Sábes ahora lo difícil que es enamorarnos, y seguimos estándolo, tras esa densidad, gota verdadera, vertida en el vaso de nuestro enajenamiento? Y así el caballero sobrelleva su amor como una carga, cálida pero terrible, semejante a la del viejo Atlas sosteniendo sobre sus hombros la redonda pesadez del mundo. Con todo lo que pesa, que no es tan sólo el fuego del espíritu que flúido y ardiente nos ayuda al cabo a redimirnos de él, pues que vuela hacia lo alto; mas, también, y sobre todo, con el intenso espesor de la materia que nos ha sido impuesta, esta pobre animalidad que se prende a nuestra alma, como queriendo ser trasportada en sus brazos inefables a otro clima más benigno y pacificador. Sólo un Sancho, tan toscamente adherido a la tierra, aunque con la clarividencia que el aire serrano logra infiltrar hasta en los más romos entendimientos, es capaz de conseguir, con sus insidiosas verdades, la aceptación en el enamorado de todo ese peso bruto que, asimilado con repugnancia y buena fe, fertiliza y hace destilar inesperadamente en nosotros la dulce miel dichosa, en cuya elaboración no han intervenido engaños fútiles ni elevadas idealizaciones. Y si, a pesar de todo, con nuestro fardillo a cuestas, la tal moza manchega sigue siendo en lo más íntimo de nuestro querer, la sin par Dulcinea del Toboso, habremos llegado a la cima del sentir español, de su realidad y encantamiento.



LA EXPERIENCIA ROMANTICA

o POR GASTON DERYCKE o

La vida es una enfermedad del espíritu
NOVALIS

LA IDENTICA aventura que vivieron en planos diferentes un Kleist, un Novalis (y, más cerca de nosotros, un Kierkegaard, un Nietzsche o un Rimbaud), la *gran aventura* del conocimiento que parece consagrar a aquellos que la viven a un revés más penoso que la muerte, podría inclinarnos ya a que nos preguntáramos si su sombría grandeza, si ese carácter de fatalidad que constituye su inquietante atractivo, no ocultan un significado que aún ignoramos, que nos escapará quizá eternamente, pero cuyo descubrimiento daría a nuestra vida un sentido prestigiosamente nuevo al mismo tiempo que le daría un objetivo, una finalidad.

A través de la prosecución incesante, salvaje, ciega (y más tarde desesperada) a que todos se entregaron en pos de una verdad eternamente fuera de alcance, cuya nostalgia irremediable se encuentra enteramente expresada en el diario de Novalis (diario de su amor por Sophie muerta), como en el suicidio de Kleist, en la locura de Nietzsche, en la huída de Kierkegaard hacia un cristianismo que no lo satisfará jamás completamente, o en el silencio trágico de Rimbaud, ¿qué era lo que buscaban precisamente? ¿De este sondar inquieto en sí mismos, qué aguardaban, qué esperaban al fin encontrar, algo que no fuera la conciencia miserable de estar en el mundo sin razón y de saberlo?

Ninguno lo dijo sino a medias. Porque sin duda ellos mismos lo ignoraron. Porque lo que está en lo más profundo del ser y de su soledad sin recurso es irrevocablemente incomunicable.

Grandeza y miseria de estar en el mundo, con qué fin misterioso, quizá inexistente... Grandeza y miseria de aquellas vidas románticas consumidas en el ardor de una inextinguible sed de conocimiento; vidas, bajo otros aspectos, tan tristemente banales. Grandeza y miseria del doble suicidio de Kleist y de Adolfine Vogel a orillas del lago de Wannsee, cuyas tranquilas aguas apenas se rizaron al eco del doble disparo que desgarró el aire de una mañana de noviembre de 1811.

Y sin embargo, sentimos confusamente que todo aquello no fué vano, que podría enseñarnos más sobre nosotros mismos, mucho más que tantos libros.

"La vida es una enfermedad del espíritu," escribe Novalis y, pocos días después de la muerte de su amada: "Seguramente, dependía yo demasiado de esta vida —un poderoso correctivo era necesario... Mi amor se ha transformado en llama y esta llama consume poco a poco todo lo terrenal en mí."

La muerte de Sophie von Kuhn para Novalis, como para Kleist el descubrimiento de su impotencia, [1] les hacen vivir una experiencia idéntica a aquella que fué para Kierkegaard su ruptura voluntaria con Regine Olsen. Pero, mientras que del encuentro del absurdo esencial que existe en el fondo de toda aventura amorosa, este último no guarda sino un gusto desesperado de lo absoluto, Novalis y Kleist, sumisos al carácter milagrosamente fortuito de su experiencia, descubren en ella como el sentido de un grandioso destino. Inconscientemente acaban de vivir la bella y desolada comedia del amor que sobrepasa su objeto, negándolo aun para arder con un fuego autónomo y todopoderoso.

El amor. La muerte. Polos de toda experiencia humana, de toda búsqueda de una finalidad, cualquiera que ella sea. Pasar del uno a la otra es de una sencillez que sorprende. Este paso lo da Kleist en un grito

[1] Impotencia de vivir tanto como impotencia orgánica, pero cuyo reconocimiento lo libera ... "Cantada la vida inaccesible, lanzado su grito de desesperación, se hace el amo de su destino ... Desaparecerá cuando le plazca y hasta el instante de su liberación no será nada más que poeta, que es otra manera de ser Dios". (E. y G. Romieu: *La vie de Henri de Kleist*, NRF., édit.)

de gozo; su suicidio es un acto de fe en la muerte.

Si Novalis escribe que "la muerte es una victoria sobre sí mismo," y el suicidio "el acto filosófico por excelencia," a pesar de todo duda aún. Si, después de la pérdida de Sophie, aguarda la muerte con serenidad, al menos no hace nada por apresurar su llegada. Y puesto que la muerte se rehusa, acepta voluntariamente un nuevo amor. Precisamente porque el *objeto* no tiene importancia, sólo cuenta, sólo existe la *idea* del amor. Sabe que no se ama jamás sino *solo*, que se vive *solo* lo más "amor" de su amor y que "ahí donde alcance su vista, el mundo entero no es más que un espejo que le presenta eternamente su soledad inexorable." [2] Desde entonces no queda escapatoria: "La duda que mina la realidad del mundo sensible (y añadiré: la realidad de los lazos que unen a los seres) conduce el espíritu reflexivo hacia una insensata duda de sí mismo." [3]

Desde ese momento, una vez encontrada la duda que es como una gangrena en el corazón humano, la búsqueda de una finalidad que sería la única justificación posible de esta vida, se vuelve aleatoria. La muerte es una solución falsa y peligrosamente ilusoria. Para huír de su malsana atracción, Novalis clama al Dios de los hombres una angustiosa llamada. Por un instante, el cristianismo se le revela como la sola victoria posible sobre la muerte, y ante todo, sobre el peligro supremo, sobre el peligro peor que la muerte: la pérdida de su yo, única realidad tangible...

Aquí vemos tomar cuerpo al verdadero drama, el mismo drama que encontraremos de aquí en adelante en el origen de tantas aventuras similares, el drama de la conciencia individual en lucha consigo misma, que de manera admirable resume Carlo Suarés cuando escribe: "*el yo* es una crisis donde la dualidad se hace antinomia." [4]

Prisionero de la conciencia que lo encadena a su propio yo como, encadenándolo al suyo, esta conciencia matará más tarde a Nietzsche, [5] Novalis aspira en adelante a una libertad que precisamente estaría en el término consentido de esta conciencia de sí mismo. En ello sigue Novalis el mismo camino que sigue por su lado Fichte, para quien la libertad es "el principio supremo, superior a la verdad, la suprema verdad," y que espera esta libertad de la monstruosa metamorfosis del mundo en un yo.

Novalis buscará la libertad en el conocimiento, cuando el conocimiento es la negación misma de la libertad. Antes que Rimbaud, declara: "El hombre enteramente consciente se llama vidente," y sus máximas constituyen un prodigioso "tratado del vidente" (recuerdo el trozo que principia con esta frase: "Existen diversas maneras de independizarse del conjunto del mundo de los sentidos." [6]..., y que sería necesario citar íntegramente).

Como Rimbaud, Novalis no fué hasta el fin de la gran aventura. También su experiencia abortó, como abortó en su totalidad la aventura romántica, aunque pueda situársele en los orígenes de aquella voluntad de conciencia y de aprehensión de la realidad que conducirá, ya lo hemos visto, a un Nietzsche, a un Kierkegaard —aquellos que, entre todos, avanzaron lo más lejos posible en la "zona prohibida"— hasta la frontera de lo incognoscible.

Experiencia abortada, es cierto. Pero experiencia extrañamente preciosa porque es generadora de esa voluntad de conciencia que, si por sí misma no puede salvar al hombre de la angustia y de la desesperación, lo ayudará al menos a soportar la realidad atroz y sin remedio de la nada que es, sin duda, la verdad suprema y el único absoluto...

"Aquel que ve en la vida otra cosa que una ilusión destruyéndose a sí misma —escribe Novalis— aquel está aún entre las trampas de la vida."

---

2 Ricarda Huch, *Les romantiques allemands* (B. Grasset éd.)

3 Ricarda Huch, *op. cit.*

4 Carlo Suarés, *La Comedie psichologique* (José Corti, éd.)

5 "La soledad de Nietzsche no es infierno sino porque no es una soledad: *yo* me miro. Es una dualidad, es *la* dualidad inexorable". (Carlo Suarés, *op. cit.*)

6 Novalis, *Maximes inedits*, p. 163 (Le Cabinet Cosmopolite, Stock, édit.)

DOS TEXTOS DE ANDRE GIDE

DIEZ NOVELAS FRANCESAS

ME HAN venido a preguntar, de parte de un *gran diario*, cuáles son las diez novelas francesas que prefiero.

Fué, creo, Jules Lemaitre quien puso de moda ese juego en el que nos divertíamos Pierre Louys y yo, cuando estudiábamos retórica. "Si tuviera usted que vivir el resto de sus días en una isla desierta, ¿cuáles serían los veinte libros que desearía llevar consigo?" ¡Veinte libros! Era poco, a nuestro juicio, para poblar un desierto y deleitar una vida. Por eso, más que los títulos de las obras escribíamos los nombres de sus autores. Así, de una vez, indicábamos Goethe, lo que nos invitaba escoger entre *Fausto*, *Wilhelm Meister* y las poesías. Además recurríamos a algunas trampas. Anotábamos Amyot, lo que nos daba, amén de *Plutarco*, la deliciosa versión de *Dafnis y Cloe*. Agregábamos a Leconte de Lisle, cuyas traducciones nos parecían de un helenismo imperfectible. Yo escogía a Sainte Beuve... Nuestra biblioteca de veinte autores nos proporcionaba, así, de tres a cuatrocientos volúmenes. He conservado varias de esas listas, pues las renovábamos a cada trimestre. Busco en ellas, en vano, el nombre de un novelista.

La novela, última en nacer, goza hoy de todo el favor del público. En el conjunto de la literatura, particularmente en el total de la literatura francesa, su lugar es muy pequeño. Por escasa que fuera nuestra perspicacia, lo hubiéramos, desde entonces, reconocido. Es cierto que, a los veinte años, no habíamos aún descubierto a Stendhal. Pero, aun hoy, si tuviera que optar por alguna de las obras de Stendhal ¿escogería yo las novelas o preferiría, acaso, las *Cartas*, el *Henri Brulad*, el *Diario* o los *Recuerdos*?

Se trata, por hoy, de indicar aquí qué novelas prefiero. Más todavía: qué novelas *francesas* prefiero.

Durante mucho tiempo dudé entre *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*. Anoto también *Luciano Leuwen* por la que tuve alguna preferencia mientras no releí las anteriores. No. *La cartuja* es libro único, sigue siéndolo a pesar de que la primera lectura de *Rojo y negro* sorprende más. La *cartuja* tiene esto de verdaderamente mágico: cada vez que se le lee, es un libro distinto.

Cuando abro las obras de Montesquieu, de La Fontaine, de Montaigne, puedo gustar de ciertas frases a las que no había antes encontrado toda la médula; de otras que no había observado siquiera. Puede ser que mi espíritu perciba con mayor docilidad, con mayor inteligencia, sus consejos y, si no lo hace, será que obedece en ello a razones más juiciosas... Esto me sucede con Stendhal. Sería para mí un tedio lo que para él es un placer. Su compañía me sería mortal si la prolongara, pero, como el *Británico* de Racine, Mosca, Fabricio y la Duquesa, el libro entero, me sonríen con la sonrisa de un rostro siempre nuevo. ¡Qué encanto en el detalle! ¡Qué elegancia en la limpieza del contorno! ¡Qué ligero insistir!... Dejo el libro, lo tomo de nuevo; nunca me cansaría de hablar de él.

El secreto de esta juventud está en que, particularmente en *La cartuja*, Stendhal no quiere afirmar nada. Todo el libro está escrito *por gusto*. Aquí o allá, ligeramente —mucho más que en otros libros suyos— Stendhal toma el partido de alguien y esas partes serán las que puedan envejecer. Cómo me gusta, en cambio, cuando escribe: "Temo que la credulidad de Fabricio lo prive de la simpatía del lector, pero así era, en realidad. ¿Por qué adularlo a él y no a otros?" Y cómo me gustaría más si pusiera, al decirlo, menos fingimiento, si escribiera lo mismo con más sinceridad.

Quedan en el hombre muchas regiones que no ha sabido descubrir, y puede decirse que no le gusta descubrir sino aquello que está en aptitud de explicar. Los tonos ultravioletas escapan a su percepción y precisamente son los que más deberían, hoy, interesarle.

Ciertas teorías del placer precipitan demasiado su pensamiento. Es, demasiado, el esclavo de sí mismo. ¿Qué importa? Si hubiera de escoger diez novelas, sin preocuparme de su origen, apuntaría desde luego dos francesas: *La cartuja* sería la primera. *Les liaisons dangereuses* de Laclos, sería la segunda.

Amé tanto este libro, en un principio, que me pregunto ahora si no exagero, un poco, sus méritos. Tendré que releerlo. Lo descubrí, por fortuna, bastante tarde, más cerca de los treinta que de los veinte años. A los lectores demasiado jóvenes las resistencias de Mme. Tourvel fatigan pronto. Creen que el libro ganaría si cediera desde luego a Valmont y se lo reprochara menos después. Estos lectores merecerían preferir *Faublas*.

Todo me desconcierta en *Les liaisons dangereuses* y nada de lo que sé sobre Laclos me esclarece los motivos que haya tenido para escribirlo. No sé bien si, en su impertinente prefacio, el autor se burla del público o cree verdaderamente "*rendre un service aux moeurs*," como dice. Así lo desearía yo. Desearía también que demostrara, por reducción al absurdo, esta verdad: lo que sirve a las buenas costumbres perjudica al arte. Hay que reconocer, en efecto, que el libro se vuelve mediocre al final, cuando trata de reparar y de justificar, no digo ya a Mme. de Tourvel, en quien encarnan la virtud y el amor sincero, sino a Mme. de Volanges, a Mme. de Rosemont y otras comparsas que representan el partido de las buenas costumbres contra el cual, más que Valmont o Merteuil, deberán luchar siempre el verdadero amor y la virtud verdadera.

A veces, en cambio, pienso que Laclos pretendió hacer, bajo el disfraz de una intención virtuosa, el manual de la depravación. La depravación principia en donde el amor se divorcia del placer y así acontece, más con Danceny y la Volanges que con Valmont y la Merteuil. Sin exagerar mi pensamiento, renuncio a ver en Valmont a un depravado. Veo más bien, en él, a un libertino, por las mismas razones por las que Don Juan me parece, más que un disoluto, un infiel. Si cesara de amar a Cecilia, Danceny dejaría de ser un depravado. Entre las sensaciones del placer y los sentimientos del amor el vínculo no es ni indispensable ni perfectamente natural. "El amor, que parece ser la causa de todos nuestros placeres, no es sino un pretexto." Esta frase de Laclos en boca de la Merteuil aclara algunos de los pretendidos *misterios* del corazón humano.

Encuentro igualmente en este libro, en la misma carta de la Marquesa de Merteuil, la crítica más sutil, la más oportuna, de las doctrinas de Barrés. "Créame usted, Vizconde —escribe—; se adquiere pocas veces las cualidades de las que se puede prescindir." El arraigo que Barrés preconiza pone al hombre en situación de no rendir sino el menor esfuerzo y las virtudes menores. Ya en otra parte he insistido sobre esto.

Si no se restringiera a Francia mi selección, citaría, además de éstas, otras novelas extranjeras.

—¿Tan poco estima usted a Francia?

—Simplemente: el terreno en que Francia descuella no es el de la novela.

Francia es un país de moralistas, de artistas incomparables, de compositores y de arquitectos, de oradores. ¿Qué podrían los extranjeros oponer a Montaigne, a Pascal, a Molière, a Bossuet, a Racine? Pero, en cambio, ¿qué es Lesage junto a Fielding o a Cervantes? ¿Qué el abate Prévost junto a Defoë? Más aún. ¿Qué es Balzac frente a Dostoievski? O, si se prefiere así, ¿que vale *La Princesa de Clèves* junto a *Británico?*

Tendré, sin embargo, que citar *La Princesa de Clèves*, puesto que se restringe mi selección a los franceses, pero confieso que por este libro no tengo sino una muy tibia admiración. Nada nuevo puede decirse de él; nada que no haya sido ya muy bien dicho. Hay, sin duda, muchos modos de reaccionar frente a *La Princesa de Clèves* y se puede no gustar de esta novela pero, si se gusta de ella, será siempre por el mismo motivo. Ni secretos, ni recámaras, ni rodeos, ni siquiera recursos. Todo, aquí, está puesto a plena luz y no puede esperarse más de lo que se ve. Esto es, sin duda, el colmo del arte: un *nec plus ultra* sin salida. ¿Anotaré efectivamente *La Princesa de Clèves* o, más

bien, *Le roman bourgeois?* ¡Ay, cómo no es Molière, Furetiere y Javette, Mr. Jourdain!

A falta de *Moll Flanders* ¿citaré *Manon Lescaut?*... ¡Tal vez! Ardiente sangre corre por ese libro. Sin embargo, me siento a disgusto en él. Tiene demasiados lectores y los tiene demasiado malos. Prefiero quererlo menos.

—Antes, al leerlo, llorabais.

—Precisamente por eso le conservo rencor. Si impresionara mi espíritu, le permitiría que impresionara también mi corazón.

No dudaré un solo instante, en cambio, al escoger el *Dominique* de Fromentin. Es en esta obra tan hermoso el pudor que parece casi indiscreto hablar de él. No es un libro sublime, es un amigo. Habla íntimamente con uno, como si hablara consigo mismo. Nada tiene de artificial. Fromentin se revela un artista, no un hombre de letras. Las cualidades todas de su pluma son las de su inteligencia, las de su corazón.

¿Qué novela de Balzac preferir? Y, ¿cómo preferir *una* novela, nada más que *una?* La *Comedia humana* es un todo. No la admira bien quien sólo la admira en partes.

Es conveniente leer a Balzac antes de los veinticinco años. Después, resulta difícil. ¡Hay, a veces, que buscar lo sustancial a través de tanta broza! Por otra parte, no siempre nuestros esfuerzos se ven recompensados, pues, una vez esbozados los personajes, se puede prever las frases sublimes que dirán. Basta declarar que son tópicos... Lo sé. Pero lo que importa es haber leído a Balzac, haberlo leído entero. Algunos literatos creyeron poder eximirse de esta tarea. Pudieron más tarde no darse ellos mismos cuenta de que algo, no sé qué, les hacía falta. Los demás, en cambio, se dieron muy bien cuenta de ello. Hallo en *La cousine Bette*, al releerla, mayor provecho que en otras novelas suyas. Supongamos que sea ése el libro de Balzac que prefiera.

En seguida, sin comentarios, señalo *Madame Bovary*. Una discusión sobre Flaubert me llevaría demasiado lejos. La reservo para otra oportunidad.

Durante largo tiempo quise a Flaubert como a un maestro, como a un amigo, como a un hermano. Su correspondencia fué, entonces, para mí, libro de cabecera. ¡Cómo la leí, cuando tenía veinte años! Reconozco hasta la frase más insignificante. El progreso más importante de mi espíritu ha sido, después, el de aprender a juzgarla.

Todavía ahora me hiere el oír críticas de Flaubert en quienes no le amaron primero. He leído hace poco, acerca de él, un artículo que me resultó casi odioso. De no ser por las injurias no me hubiera parecido excesivamente injusto. Atacaba la forma y desconocía a un tiempo la importancia de Flaubert y el fondo mismo del asunto. Nietzsche, al menos, no se equivocó nunca sobre el sentido de una aberración tan tendenciosa. La pasión que puso en denunciarla es todavía un síntoma de admiración, y el odio es en él más bien el reverso de la predilección y del aprecio.

¿Qué dirían, al oírme nombrar a *Germinal* quienes protestaban ya en contra de *Madame Bovary?* Demostrar que Zola no merece ninguno de los elogios que mereció Stendhal no es argumento bastante para suprimir este libro, ni siquiera para disminuir mi admiración. Me extraña, es cierto, que se halle escrito en francés pero, por otra parte, no podría imaginarlo en otro idioma. Es un anexo a nuestra literatura. Tal cual es, existe. Se afirma. Es magistral. No podría haber sido escrito de otro modo.

No me han pedido que precise diez modelos. Si me inclino con preferencia hacia estos libros no es para reconocerme un poco en ellos; tampoco para buscar, en ellos, un reflejo mío. Algunos críticos me han reprochado el *eclecticismo* de mis gustos. Me han llamado *dilettante* porque exijo de mí mismo las cualidades que ellos exigen de los demás. Se esfuerzan —dicen— por reformar el gusto del público. Loable labor que agradezco, puesto que me prepara lectores.

Advierto que falta un libro en mi lista ¡Vaya, pues es el último, alguna novedad! Esta, por ejemplo, que me avergüenzo de no conocer: la *Mariana* de Marivaux.

C L A S I C I S M O

LA RENAISSANCE deseaba conocer mi opinión sobre el problema del clasicismo. Considerando que los que más hablan son los que menos hacen, iba a contestar que no tenía nada que decir. Pero Emile Henriot, encargado de recoger mi respuesta, pone en sus entrevistas tanta inteligencia y tanta persuación que no basta decir que se puede conversar con él. Con él no puede uno permanecer callado. He aquí mi respuesta:

"No creo que las preguntas que me hacéis puedan ser entendidas en otra parte que en Francia, patria y refugio del clasicismo. Y, no obstante, ¿hubo jamás en Francia mayores representantes de lo clásico que Rafael, Goethe o Mozart?

"El verdadero clasicismo no es resultado de una limitación exterior. Esta es siempre artificial y no produce sino obras académicas. Las cualidades que, a menudo, llamamos clásicas son, sobre todo, cualidades morales y yo considero el clasicismo como un haz armonioso de virtudes entre las que descuella la modestia. El romanticismo se acompaña siempre de orgullo, de infatuación. La perfección clásica no implica ciertamente la supresión del individuo, su subordinación y la de la palabra a la frase, la de la frase a la página, la de la página a la obra. *Lo que revela es una jerarquía.*

"Importa considerar que la lucha del romanticismo contra el clasicismo existe también en el interior de cada espíritu. Y, de esta lucha, la obra nace. La obra clásica describe el triunfo del orden y de la medida sobre el romanticismo interior. Será tanto más bella cuanto la cosa sometida haya sido, en un principio, más rebelde. Si el tema se somete por anticipado, la obra será fría, carecerá de interés. El verdadero clasicismo no restringe ni suprime; es menos conservador que creador; se aparta del arcaísmo y se rehusa a creer que todo esté dicho ya."

"Agrego: no será clásico quien quiera y los verdaderos clásicos lo son a su pesar y lo son sin saberlo."

Enero 8 de 1921

Habiendo establecido el principal secreto de lo clásico en la modestia, podré atreverme a deciros hoy que me considero el mejor representante del clasicismo. Iba a decir el único, pero olvidaba a M. Gonzague Truc y a Benda. Permitidme ahora algunas observaciones complementarias, siguiendo, al escribir, el hilo de mi pensamiento:

El triunfo del individualismo y el del clasicismo se confunden. El del individualismo estriba en renunciar a la individualidad. Todas las cualidades del estilo clásico se adquieren por el sacrificio de un placer personal. Los pintores y los literatos que elogiamos actualmente tienen una *manera* que les es propia. El gran artista clásico se esfuerza por no tenerla, pretende ser banal. Si lo logra sin esfuerzo deja, claro, de ser un gran artista. La obra clásica no será bella y fuerte sino en razón del romanticismo domado. Hace veinte años escribía yo: "El propósito de un gran artista es el de hacerse lo más humano posible, lo más *banal*, y, así, es como llega a ser más personal. En tanto, el que huye de lo humano para encontrarse a sí propio, sólo alcanza lo particular, lo extraño, lo defectuoso... ¿Citaré aquí una frase del Evangelio? Sí, puesto que espero no alterar en nada su sentido. "Quien quiera salvar su vida la perderá, pero quien desee perderla la salvará (o, para traducir con exactitud el texto griego) la hará en *verdad viviente.*"

Estimo que la perfecta obra de arte pasará, en un principio, inadvertida. En ella las cualidades más diversas, las más contradictorias en apariencia: fuerza y dulzura, gracia y dignidad, lógica y descuido, poesía y precisión, respirarán tan cómodamente que nos parecerán naturales y en ningún modo sorprendentes. Hay que renunciar, antes que nada, a sorprender a los contemporáneos. Baudelaire, Blake, Browning, Stendhal sólo escribieron para las generaciones del porvenir.

No creo, sin embargo, que la obra clásica sea necesariamente desdeñada en un principio. Boileau, Racine, La Fontaine —aun Molière— fueron apreciados desde luego y si, en sus escritos, reconocemos hoy virtudes

a las que antes el público era menos sensible, no hay que olvidar, en cambio, que a ellos fué a quienes se encaminaron siempre los elogios. A pesar del esfuerzo sin inteligencia de Gautier para hallar genios ignorados entre los *grotescos* del siglo XVII, éstos no logran, de ningún modo, valer junto a los grandes clásicos lo que vale Baudelaire si se le compara con Ronsard o con Baour-Lormian. El público mismo era entonces clásico. Las cualidades que amaba y exigía en la obra de arte eran las mismas por las que, hoy, estamos en aptitud de considerarla clásica.

La palabra *clásico* está tan en boga; se le da, hoy, un sentido tan amplio que, pronto, se llamará clásica toda obra hermosa o grande. Hay obras enormes que no son clásicas. Tampoco son románticas. La razón de ser de esta clasificación es absolutamente francesa y, aun en Francia, ¿habrá obras menos clásicas, a veces, que las de Pascal, Rabelais o Villon?

Ni Shakespeare, ni Miguel Angel, ni Beethoven, ni Dostoievski, ni Rembrandt, ni Dante —para no citar sino a los más grandes de entre los grandes— son clásicos. Ni Don Quijote, ni los dramas de Calderón son clásicos tampoco ¡ni románticos! Son, sencillamente, españoles. En verdad no conozco, desde los antiguos, otros clásicos que los franceses, exceptuando a Goethe; y éste es clásico, sobre todo, cuando imita a los antiguos. A tal punto me parece el clasicismo una invención francesa que me atrevería a hacer sinónimos estos términos: *clásico*, *francés*, si no me detuviera la consideración de que también el romanticismo supo hacerse francés. Es, al menos, en el arte clásico en el que el genio de Francia se ha realizado con plenitud, en tanto que todo esfuerzo hacia el clasicismo resulta ficticio en otros países, como acontece con Pope, por ejemplo.

Sucede también que en Francia, y sólo en Francia, la inteligencia procura vencer siempre al sentimiento y al instinto, lo que no significa, còmo algunos extranjeros quisieran creerlo, que, en ella, el sentimiento y el instinto se hallen ausentes. Basta recordar las galerías de pintura y de escultura del Louvre. ¡Qué obras tan razonables! ¡Qué ponderación! ¡Qué equilibrio! Hay que contemplarlas con detenimiento para que dejen escapar su significado profundo, así de secreto es su temblor. Desbordante en Rubens, ¿la sensualidad es menos poderosa acaso en Poussin por el hecho de encontrarse en él más escondida?

El clasicismo —el clasicismo francés— es el arte de expresar más diciendo menos; arte de pudor y de modestia. Todos nuestros clásicos están en realidad más conmovidos de lo que parecen. El romántico, por la fastuosidad de la expresión, tiende siempre a parecer más conmovido de lo que está en realidad, de suerte que, en nuestros autores románticos, la palabra precede a la expresión del pensamiento y desborda su contenido. Respondía, en esto, a una disminución del gusto que permitió dudar de la realidad de cuanto, en los autores clásicos, estaba tan modestametne expresado. En la imposibilidad de interpretarlos, los autores clásicos parecieron, desde entonces, fríos y se tuvo por defecto su cualidad más exquisita: la discreción.

El autor romántico no llega hasta el límite de sus palabras. Al clásico, hay que buscarlo siempre más allá. Cierta facultad de pasar rápidamente, con excesiva facilidad, de la emoción a la palabra caracteriza, en Francia, a los románticos. De aquí su poco esfuerzo por adueñarse de la emoción, poseyéndola de otro modo que el puramente oral. Para ellos es más importante parecer conmovidos que estarlo. En toda la literatura griega, en lo mejor de la poesía inglesa, en Racine, en Pascal, en Baudelaire, se da uno cuenta de que la palabra, al revelar la emoción, no la contiene íntegra y que, pronunciada la frase, la emoción que la precedía, perdura. En Ronsard, en Corneille y en Hugo parece que la emoción acaba con la palabra. Como es verbal, el verbo la agota y el único eco que en ellos se encuentra es el eco de la voz.

LA RAMA DORADA

o POR EMILIO ADOLFO WESTPHALEN o

LA APARICION en español de la edición abreviada de la obra de Sir James George Frazer *La rama dorada*, ha sido un suceso tan importante, que nos atreveríamos a conjeturar que su influencia se hará palpable en el fruto de las investigaciones etnológicas que seguramente impulsará entre nosotros y en las resonancias más generales que despertará en aspectos diversos de nuestra cultura.

Aunque la primera edición inglesa, compuesta de dos volúmenes, apareciera recién en 1890, viera luego la luz la gran edición monumental en doce volúmenes entre 1907 y 1914, y apareciera la edición abreviada en un tomo, por el mismo autor, solamente en 1922, veintidós años más tarde, cuando la editorial mexicana "Fondo de Cultura Económica," nos da la primera versión española de ésta, lo hace en su Colección "Clásicos de la Sociología." El que en tan breve lapso la obra haya ganado esta consideración de "clásica," puede explicarse por sus características: el autor tuvo siempre buen cuidado de no erigir sus teorías e hipótesis en dictados o normas infalibles; preocupado principalmente de la concordancia con los hechos, dispuesto siempre a modificar o abandonar sus suposiciones teóricas si había nuevas constataciones que ofrecieran otras bases sobre las cuales especular y de las cuales deducir distinta luz, Frazer ofrece un hermoso ejemplo de cómo la ciencia no se sitúa nunca en posiciones conclusivas, mas queda abierta a la rectificación si nuevas pruebas a ello obligan. "El hombre sensato —escribe Jean-Paul Sartre— busca con dolor; él sabe que sus razonamientos no son sino probables; que otras consideraciones vendrán a revocarlos. Lo verdadero es ese objeto de aproximación indefinida." [1]

[1] "Portrait de l'antisemite." *Les Temps Modernes* 1er. Décembre 1945. París.

En *La rama dorada* pueden haberse propuesto algunos principios que luego ha habido que desechar y abandonar, pero se hace en todo momento un tal despliegue de conocimientos y sugerencias, se ofrece un tal aporte de datos, relaciones innumerables se establecen entre modos de distintas culturas, que aunque se disienta de las opiniones del autor, para las investigaciones propias es utilizable todo el material precioso que la erudición y la sapiencia de Frazer han acumulado.

El otro mérito que también participa para justificar el calificativo de clásico, será el primor literario de la obra; ya que no solamente se cuida Frazer de ceñirse a la disciplina científica, sino que se esmera en el estilo elegante y desenvuelto, en el lenguaje exacto y rico, en darnos la visión clara, de largo alcance, capaz de abarcar los horizontes más amplios. Con tan variadas cualidades, no es de extrañar que la obra, además de los reconocimientos y alabanzas de los investigadores de las ciencias sociales, de manera más general haya dejado también su marca sobre capas más numerosas de intelectuales y artistas de las generaciones entre las dos guerras.

Que esta última no es aseveración gratuita lo podemos probar por experiencia propia: las primeras noticias que tuvimos de *La rama dorada* nos vinieron de otras fuentes que las estrictamente científicas. Tal vez lo que primero nos señaló el interés y la importancia de la obra, fué una anotación del poeta T. S. Eliot en su célebre poema *The waste land* (1923), en donde al mencionar por qué veneros debíamos hurgar para dar con la clave del esotérico simbolismo del poema, nos instruye que además de las sugerencias que ha tomado del libro de Miss Jessie L. Weston sobre la leyenda del Graal *From ritual to romance*, dice que *en lo general*,

a otra obra de antropología está obligado, a una que ha influído profundamente en nuestra generación, quiere decir, a La rama dorada.

Más tarde, cuando nuestras lecturas nos aficionaron a los problemas de la sociología y, particularmente, del psicoanálisis, las menciones a Frazer que hallamos en la obra de Freud *Totem y tabú* (1919) y por las que aparece casi sin duda que bien pudieron suscitarse las especulaciones de Freud por el estudio de los materiales etnológicos que atesoran *La rama dorada* y *Totemismo y exogamia* (1910), tales referencias nos llevaron por primera vez a confrontar la obra misma. Cuando aquello ocurría, hace algunos años, por otro derrotero de avisos, por esa red misteriosa de informaciones que nos llevan al descubrimiento de los autores de nuestra predilección y que, a veces, cuando queremos reconstruir, nos deja perplejos el no hallar quién nos dijo primero el nombre, quién nos indicó la lectura (¿o fué solamente el hallazgo al azar de un título, algunas líneas leídas revisando volúmenes viejos donde el librero, o la instancia concreta de una información o una crítica), por la misma época teníamos nuestro primer encuentro con Melville; con admiración y embeleso corríamos tras la estela deslumbradora de maravillas y sorpresas del peregrinaje por *Mardi*, el archipiélago fantástico. Y de *La rama dorada*, la recopilación científica de costumbres, ritos, supersticiones, creencias y religiones de la raza humana, y de *Mardi*, la obra literaria de creación y de belleza, la experiencia sensible de un mundo múltiple con culturas inauditas y comarcas extrañas, recogeríamos la misma enseñanza, nos marcarían una y otra con la misma señal: las normas de nuestra cultura no son las únicas y, sobre todo, las normas de nuestra cultura quizá no sean las mejores. Al menos Melville no podía ser más enfático al respecto; él, que por breve tiempo se halló prisionero de una tribu de caníbales en una isla de los Mares del Sur (aventura que narró en *Typee*), supo reconocer que aunque sus habitantes podían dedicarse a aquella práctica para nosotros inadmisible, sin embargo, el bienestar que en su convivencia reinaba y la armonía de su género de vida, eran para nosotros una lección y, aún más, una amonestación. Todavía censurará y reprobará Melville con mayor empeño la ciega suficiencia de los métodos "civilizadores" de los hombres blancos, la hostilidad cruel de los colonizadores de occidente para con las culturas primitivas. Pero hay una consecuencia más amplia que obtuvo Melville de su contacto con culturas extrañas a la nuestra y que hace de él un precursor eminente de la actitud similar de los etnólogos contemporáneos; al identificarse en simpatía con el punto de vista que rige las normas culturales de los pueblos primitivos, al considerar la posibilidad de que tal punto de vista, aunque distinto del nuestro, es a pesar de todo igualmente aceptable, Melville conquistó una posición muy especial para enjuiciar los componentes de la propia cultura, desde fuera, fríamente, como extraño a ella; para cotejar sus aspectos con los de otras culturas y otras épocas, y hacérnoslos ver, de pronto, terribles, absurdos. La importancia de *Mardi*, de esta epopeya grandiosa, de esta obra olvidada, de esta "elucubración de un loco," como fuera designada al tiempo de su aparición (1849), está en la exhibición de los caracteres de unos y otros pueblos, de los llamados civilizados, de los considerados salvajes, de las costumbres de los unos iluminadas por las de los otros, en tal manera correspondiéndose supersticiones, usos, modos de vida, que en la ironía y en la burla con que se nos presentan, no sabremos de quién decir el salvaje, de quién el civilizado.

El que Melville el poeta y el rebelde asumiera una actitud tan iconoclasta, nos llamará la atención, pero no nos sorprenderá tanto como el oír criticar duramente a Frazer, hombre de ciencia cauto, erudito meticuloso, helenista insigne, investigador incansable del pasado y de las particularidades más curiosas de las costumbres, porque, según el tal censor, en *La rama dorada* no pretendió otra cosa que *alinear a los europeos civilizados junto con toda clase de oscuros, por no*

decir obscenos, salvajes de los más apartados límites de la tierra. [2] Esta queja de la vanidad herida expresa la opinión muy corriente de quienes la propia cultura colocan en puesto de privilegio, de ella toman la norma para intentar juzgar cualquiera otra, aunque no tanto "intentan juzgar" cuando condenan de antemano. De muy justiciera nombraremos aquí la venganza que contra ellos supo tomarse aquel indígena de Australia que —nos cuenta Silone en su *Escuela de los dictadores*— anotó en un cuaderno "las extrañas costumbres y supersticiones de las tribus europeas."

En Frazer, desde luego, no había ningún propósito deliberado de denigración, sino el muy elevado de ampliación de nuestros conocimientos sobre la naturaleza humana. *La rama dorada*, la obra que en largos años de trabajo crecía, se transformaba, abarcaba nuevos problemas y proponía otras soluciones, en un principio no intentaba más que explicar los motivos que regían la notable pauta seguida, en la antigüedad, para determinar la sucesión al sacerdocio del templo de Diana en Aricia. Quien alguna vez haya leído la obra de Frazer, no olvidará fácilmente la tenebrosa figura que ronda por la floresta sagrada, con la espada en la mano y atisbando, en vigilancia sin tregua, a quien quisiera desalojarlo de su extraño oficio, pues "*tal era* —escribe Frazer— *la regla del santuario. Un candidato al sacerdocio no podía heredar el puesto sino asesinando al que lo ejercía, y lo conservaba hasta que él mismo era asesinado por otro más fuerte o más hábil.*" Para desentrañar el secreto de este episodio, las investigaciones de Frazer tuvieron que ramificarse por múltiples dominios de la historia de las religiones, de la psicología, de la etnografía, del *folk-lore*. Por el campo oscuro y dramático de los mitos y los actos rituales, de las ceremonias religiosas y los festivales populares, por el enigma de las divinidades innumerables, de sus migraciones, de sus desapariciones, de sus encarnaciones, por la atmósfera hórrida de los sacrificios, sabiendo de instituciones rarísimas, de las concepciones de la magia, de las prácticas de hechicería, en fin, por todo ese artificio complicado que en toda época y bajo todo clima, el hombre ha erigido entre él mismo y su ambiente, entre él mismo y su destino, y todo para conseguir ligar algunas relaciones, para demostrar ciertas similitudes, para bosquejar una ley que sirva a nuestro afán de conocimiento y de comprensión.

Esa tarea ardua consiguió llevar a un buen fin Frazer, y por todo lo antes expuesto seguramente ha de reconocerse que la influencia de su obra no será sino muy benéfica para propagar un espíritu de tolerancia y simpatía por nuestros congéneres, aún aquellos más apartados y distintos, aún aquellos cuyos modos de vida más nos choquen, y nos sirva de preparación para el cumplimiento del precepto de Nietzsche: que no basta con dar amor a nuestro próximo, mas también a nuestro lejano, a nuestro desconocido. Como, por otra parte, en el ámbito de estos países de América se da el caso de la pervivencia de culturas indígenas, será muy útil para quienes tengan que decidir de uno u otro problema en relación con ellas, el conocimiento que tales o cuales características singulares no son sino el eco de particularidades que tuvieron su origen en otros pueblos y otras regiones. Para el historiador y el etnólogo, para el pedagogo y el escritor, recomiéndese particularmente la edición monumental de *La rama dorada*, en cuyos doce volúmenes encontrará caudal precioso para sus estudios e investigaciones.

Antes de terminar, no serán extemporáneas algunas observaciones a ciertas actitudes ideológicas de Frazer que, a pesar del corto tiempo transcurrido, han caducado en gran parte, lo cual, además, solamente mostraría que aun una mente tan independiente y despejada hubo de ceder a las compulsiones culturales de su ambiente. No consiguió despojarse Frazer por completo de algunos prejuicios racionalistas de su época y sobre todo, de la influencia predominante de la

[2] Cita de Fernando Márquez Miranda en su Noticia preliminar a la traducción de *Mitos sobre el origen del fuego*, por Sir George James Frazer, Buenos Aires, 1942.

teoría de la evolución. Los etnólogos actualmente no admiten que exista una correlación positiva entre la cultura y un esquema de evolución. Para ilustración citemos a Ruth Benedict: "El antropólogo moderno, en este punto, no hace sino alinearse con el psicólogo y el historiador, subrayando el hecho de que el orden de los sucesos, de los cuales todos ellos se ocupan en común, se estudia mejor sin las complicaciones de cualquier intento de arreglo evolutivo. El psicólogo no es capaz de demostrar cualquier serie evolutiva en las reacciones sensoriales o emocionales de los individuos que estudia, y al historiador no le ayuda nada para reconstruir la Inglaterra de los Plantagenets cualquier concepto sobre la evolución del estado; igualmente superfluo es para él, insiste el antropólogo, cualquier esquema de culturas arregladas de acuerdo con una escala ascendente de evolución." [3]

Tampoco dejará Frazer de interpretar una cantidad de expresiones de la mentalidad de los hombres primitivos, según sus propias constelaciones psíquicas. Nos extraña así, ahora, tánto su insistencia en atribuir significado, de acuerdo con su credo intelectualista, a las ceremonias mágicas como simples subterfugios para asegurar la lluvia, las cosechas, la fecundidad, el éxito en las empresas o en las batallas. Hoy en día, los traducimos de distinta manera, tendemos más bien a ligarlos íntimamente con las experiencias artísticas, como hace, por ejemplo, John Dewey, cuando dice: "Desde luego, esos actos tenían una intención mágica, pero eran persistentemente cumplidos, podemos estar seguros, a pesar de todos los fracasos prácticos, porque eran acrecentamientos de la experiencia del vivir. Los mitos eran otra cosa que ensayos intelectualistas que el hombre primitivo hacía en la ciencia. El desasosiego ante cualquier hecho no familiar, sin duda tenía su parte. Pero la delicia en la historia, en el crecimiento y el acabamiento de un buen relato, jugaban una parte tan terminante entonces como ahora en el crecimiento de las mitologías populares." [4]

Empero, tales fallas, y otras en las cuales ahora no podríamos extendernos, no invalidan la gran contribución de Frazer para obtener una perspectiva más objetiva, y por lo tanto, más tolerante, de las instituciones que el hombre ha creado, de sus sistemas morales y de sus modos de pensar. Releamos de nuevo, una y otra vez, con el mismo placer y con nuevo provecho, su magnífica obra.

[3] "The science of custom." Artículo publicado en *The making of man, an outline of Anthropology*. The Modern Library, New York.

[4] *Art as experience*. New York, 1934.



A LA SOMBRA DE LAS ESTATUAS

○ POR GEORGES DUHAMEL ○

VERSION DE AGUSTIN LAZO Y XAVIER VILLAURRUTIA

PIEZA EN TRES ACTOS

PERSONAJES

Roberto Bailly
Andrés Mostier
Hilario
El Consejero Treuillebert
Alfredo Guillermoz
Eloi
El Doctor Pillet
El Delegado Levié
Otros Delegados
Invitados
La Señora Carolina Bailly
Alicia
Invitadas

DECORADO DE LOS TRES ACTOS

La biblioteca. Al fondo, amplia puerta, que comunica por una galería intermedia con el gran salón. Al fondo, a derecha e izquierda, varias puertas más pequeñas que conducen a diversas habitaciones. Una de las puertas de la izquierda comunica con una escalera que da acceso al departamento de Roberto Bailly. A la derecha, en primer término, gran ventana sobre el jardín. A la izquierda y enmarcada por una disposición especial de la arquitectura, estatua en bronce oscuro de Emanuel Bailly, sobre un pedestal de mármol negro. Los muros están enteramente cubiertos de libros. Cortinajes de color *chaudron*, sillones, pupitres, gran mesa de trabajo a la derecha. Orden y majestad.

(Continúa)

ACTO SEGUNDO

ESCENA I

Hilario, Roberto, Eloi, La voz de Mostier

La tarde del mismo día. Al levantarse el telón, las cosas aparecen en el mismo estado en que estaban al final del acto anterior. Hilario, que no ha cambiado de lugar, golpea pacientemente la copa de su chistera. Roberto entra al cabo de unos instantes, y, con la cabeza baja, las espaldas encorvadas, cruza la escena de derecha a izquierda sin notar la presencia de Hilario.

HILARIO.—*(Levantándose tímidamente cuando Roberto está por salir.)* ¡Señor! ¡Señor! Quisiera hablar con el señor Roberto Bailly.

ROBERTO. — *(Desagradablemente sorprendido.)* Creo... creo que no está aquí.

HILARIO.—¿Cree usted que pueda verlo hoy?

ROBERTO.—*(Que va a salir.)* No lo sé.

HILARIO.—*(Desolado.)* ¡Ah! Verdaderamente no tengo suerte...

ROBERTO.—*(Sorprendido por la entonación.)* ¿De qué se queja usted?

HILARIO.—No me quejo, pero... Estoy aquí desde las nueve.

ROBERTO.—¿Desde las nueve...?

HILARIO.—Sí, señor.

ROBERTO.—*(Yendo hacia él.)* ¿Quién lo ha recibido a usted? ¿Quién lo ha hecho esperar?

HILARIO.—Para ser exacto, nadie me ha hecho esperar; por el contrario, todos me han dicho que debía marcharme.

ROBERTO.—¿Pero dónde ha esperado usted toda la mañana?

HILARIO.—...Primero he esperado abajo; luego allí... *(Muestra la puerta del fondo.)* Luego aquí; luego allá... *(Muestra la puerta del gabinete.)* Pero me aburría tanto, estando a oscuras, que he regresado aquí por mi propia cuenta.

ROBERTO.—¡Ah, era usted quien estaba!...

HILARIO.—¿Cómo dice usted?

ROBERTO.—Nada. No sé nada. Créame usted que no me habían dicho nada.

HILARIO.—*(Dándole una tarjeta.)* Aquí tiene usted mi tarjeta.

ROBERTO.—*(Lee y dice para sí mismo.)* ¡Hilario!... Es singular. *(A Hilario.)* ¿Y qué desea usted, señor Hilario?

HILARIO.—Hablar con el señor Roberto Bailly.

ROBERTO.—¿Qué tiene usted que decirme, señor Hilario? Yo soy Roberto Bailly.

HILARIO.—¡Ah! ¿de veras?... En primer lugar debo decir a usted... *(Echando en torno suyo una ojeada cautelosa)* que no me llamo Hilario.

ROBERTO.—¡Ah!... Continúe, continúe.

HILARIO.—Hilario es un hombre supuesto; un nombre inventado para no revelar, a nadie sino a usted, mi verdadero nombre.
ROBERTO.—Me asombra usted, señor. Me parece que son demasiadas precauciones para una visita.
HILARIO.—En realidad, me llamo...
ROBERTO.—Señor, por diversas razones que no hay para qué explicar, me he decidido, hace un instante, a recibirlo a usted personalmente, sea cual fuere el objeto de su visita, y a escucharlo atentamente hasta el fin. Esa historia de nombre supuesto es un tanto extraña, pero hagámosla a un lado.
HILARIO.—En realidad me llamo Luis Bouche...
ROBERTO.—Bien.
HILARIO.—¿Comprende usted?
ROBERTO.—Sí... No... Eso no importa.
HILARIO.—¡Ah! Es que cuando fuí encargado de la comisión que debo cumplir, pensé que valía más, por discreción, tomar un nombre supuesto. Y escogí el de Hilario...
ROBERTO.—Perfectamente, perfectamente...
HILARIO.—¿Conoce usted Boutreville?
ROBERTO.—¡Naturalmente, señor! ¡Naturalmente!
HILARIO.—Vengo de Boutreville. Boutreville es un lugar donde el padre de usted ha dejado un recuerdo profundo.
ROBERTO.—*(Levantándose.)* ¿Está usted seguro de que sea especialmente a mí a quien desea hablar? Todos los asuntos relativos a mi padre están en manos de diversas personas en quienes tengo una fe ciega.
HILARIO.—Pero señor, casi podría jurarle que la misićn que me ha traído no concierne precisamente con el señor Emanuel Bailly.
ROBERTO.—*(Sentándose.)* Bien, señor Hilario, puede continuar.
HILARIO.—Bouche, Luis Bouche... Siempre he vivido en Boutreville y, hace un mes, no habría sospechado que un día iba a estar ante usted, como estoy ahora... ¿Hace mucho tiempo que no va usted a Boutreville, señor Bailly?
ROBERTO.—Mucho, mucho tiempo. No guardo de ese lugar sino vagos recuerdos.
HILARIO.—Bien, bien... Yo he salido de allí hace ocho días apenas y ya he venido aquí cinco veces para verlo a usted.
ROBERTO.—¿Podría usted decirme ahora, en pocas palabras, el objeto de su visita?
HILARIO.—Cumplir una misión. He venido a entregar a usted un paquete... *(abre su carpeta de percalina.)* Este pequeño paquete.
ROBERTO.—¿Personalmente?
HILARIO.—*(Solemne.)* La persona que me ha entregado esto, me ha hecho jurar que no lo depositaría sino en sus propias manos y en la más estricta soledad. Y he jurado, señor, he jurado tres veces. Tengo sesenta y cinco años, señor Bailly...
ROBERTO.—Está bien, deme usted.
HILARIO.—*(Entregándole el paquete.)* Luego le explicaré a usted...
ROBERTO.—Gracias. Permítame...

Va al escritorio y rompe los sellos del paquete, del que escapan varios legajos de cartas. Entretanto, Hilario se ha levantado y contempla con excesiva atención la estatua de Emanuel Bailly. Roberto deshace los legajos, lee algunas cartas y a medida que avanza en su lectura, una extraordinaria emoción se apodera de él. Tiemblan sus manos, abre febrilmente legajos y sobres, se enjuga la frente y al fin se pone en pie de un salto y se precipita hacia Hilario.

ROBERTO.—*(Con voz ronca, brutal.)* ¡Venga usted aquí! ¿Quién es usted?
HILARIO.—Luis Bouche, Luis Bouche, ya se lo he dicho, antiguo secretario del Ayuntamiento de Boutreville.
ROBERTO.—*(Atrayéndolo a sí.)* Acérquese, acérquese, señor Hilario, déjeme contemplarlo.
HILARIO.—*(Aterrado.)* Perdón, Luis Bouche, para usted prefiero usar mi verdadero nombre.
ROBERTO.—*(Lo empuja sobre una silla.)* Siéntese aquí. *(Gira en torno al escritorio, remueve las cartas y haciendo un esfuerzo para dominarse interroga a Hilario.)* Veamos: ¿quién le ha dado esto? ¿De dónde ha sacado usted todo esto?
HILARIO.—Una persona...
ROBERTO.—¿Qué, qué persona? En nombre de Dios, ¿hablará usted por fin?
HILARIO.—Una persona que ha muerto, señor.
ROBERTO.—¿Que ha muerto?... ¿Cuándo?
HILARIO.—Hace cuatro semanas, en Boutreville.
ROBERTO.—¿Quién era "esa persona?" Explíqueme usted, explíquese.
HILARIO.—Un amigo: mi amigo Florencio Lavaud.

ROBERTO.—¿Florencio? ¡Dice usted Florencio!
HILARIO.—Sí, Florencio, Florencio Lavaud.
ROBERTO.—*(Mirando a las puertas.)* ¡Sht!... pero cállese usted, no hable tan alto.
HILARIO.—No he dicho nada...
ROBERTO.—*(Camina de aquí para allá con una carta en las manos. Respira profundamente y arroja, de cuando en cuando, una mirada estrábica sobre Hilario.)* ¿Tiene usted conocimiento de lo que contenía ese paquete?

Se oye llamar a la puerta de la derecha.

HILARIO.—Creo... creo que llaman.

Eloi aparece. De un salto, Roberto se ha colocado ante el escritorio para ocultar su desorden.)

ROBERTO.—*(A Eloi.)* ¿Qué viene usted a hacer aquí?
ELOI.—Que el señor me perdone, pero...
ROBERTO.—*(Gritando.)* ¿Quiere usted salir? ¡Salga! ¡Salga!

Sale Eloi. Roberto corre a la puerta y da una vuelta a la llave. Más tranquilo, se dirige a Hilario.

ROBERTO.—¿Qué tiene usted? Por qué tiembla así?
HILARIO.—No puedo dominarme.
ROBERTO.—Vamos, cálmese... ¿Qué edad tiene usted?
HILARIO.—Sesenta y cinco años y tres meses.
ROBERTO.—¿Siempre ha vivido en Boutreville?
HILARIO.—Sí, señor, nací en la calle de la Cornisa.
ROBERTO.—¿Cuándo conoció usted a ese hombre que acaba de morir?... ¡Florencio!... ¿Florencio qué?...
HILARIO.—¿A Florencio Lavaud? Lo he conocido siempre.
ROBERTO.—¿También Florencio Lavaud era de Boutreville?
HILARIO.—Sí señor, lo mismo que yo. Tenía, más o mesos, mi edad... Más bien menos; diez años menos.
ROBERTO.—¿Y qué cosa era ese hombre?
HILARIO.—¡Oh, un artista; un verdadero artista!
ROBERTO.—Un artista... ¿qué clase de artista?
HILARIO.—Pintaba flores; solamente flores, pero como nadie podría pintarlas, a veces en un abanico, a veces en la esquina de un "menú."
ROBERTO.—¡Ah! Bien... *(pausa.)* ¿Recuerda usted haber visto a mis padres en Boutreville?... ¿A mi padre, a Emanuel Bailly?
HILARIO.—¡Oh! Perfectamente, cuando vivían en Explanada. Veía al señor Bailly pasar ante las ventanas del Ayuntamiento con su hoja de encino en el sombrero. Parece que esa hoja se ha hecho célebre después... Era en los tiempos en que el periódico del lugar decía cosas muy desagradables contra él... cosas, que después, les pesaron enormemente...
ROBERTO.—Y... su amigo Florencio Lavaud, ¿qué hacía entonces?
HILARIO.—Aún no era mi amigo. Había hecho un cuadro, pintado al óleo, que había sido expuesto en los salones del Ayuntamiento... Decían que llegaría a ser un gran artista, pero, Florencio no tenía mucha suerte; no le gustaba llamar la atención.
ROBERTO.—*(Con interés creciente.)* ¿Y lo veía usted algunas veces con... mi padre?
HILARIO.—Varias veces, sí. Se frecuentaban de cuando en cuando. Luego, los padres de usted abandonaron Boutrevilie... ¡Hicieron una magnífica recepción a su padre, cuando regresó, algunos años después, famoso ya! ¡Esa vez lo vi a usted, muy crecido, con cuello tieso y bastón, como un hombrecito!
ROBERTO.—¿Sabe usted si el señor Lavaud estaba en Boutreville en la época del último viaje de mis padres; ese viaje en el que yo los acompañaba?
HILARIO.—Espere usted... Pues bien, no, no. Estaba en la montaña a donde había ido a pintar unos cuadros.
ROBERTO.—Escúcheme: ¿cuándo le entregó su amigo ese paquete que acaba usted de darme?
HILARIO.—Hará seis semanas más o menos, quizá más. Se había roto una pierna hacía dos meses. Claro está que al principio nadie hubiera creído que iba a morir a consecuencia de eso. Salíamos del Círculo...
ROBERTO.—¿Cuál Círculo?
HILARIO.—¡El Círculo de Boutreville! y Florencio, que andaba siempre pensando en otra cosa, no vió la orilla de la banqueta; cayó sencillamente ¡No parecía nada grave! Pero al día siguiente estaba en cama, con la pierna rota... por aquí, cerca de la cadera. Días y días de lecho y por fin... el mal de riñones,

sufría tanto, que pasaba gritando la mayor parte del día.

ROBERTO.—¿Y estaba solo? ¿No tenía familia; no estaba casado?

HILARIO.—¡Oh, no! Era un solterón. Tenía sus modestas rentas, y la pintura le proporcionaba cierta amplitud económica. Un día me mandó llamar; supuse que quería jugar una partida de piquet: ¡era un gran jugador de piquet; pero no, estaba más pálido, más demacrado... entonces buscó bajo el edredón y sacó ese paquete...

En este instante vuelven a llamar a la puerta de la derecha.

ROBERTO.—¡Calle usted! ¡Calle!

Llaman de nuevo.

VOZ DE MOSTIER.—¡Roberto! ¡Roberto! ¿Estás aquí?

ROBERTO.—*(A Hilario.)* Espere... *(Se precipita al escritorio y hace desaparecer en un cajón el contenido del paquete.)* Sígame usted, vamos a mi habitación.

HILARIO.—¿Para qué, señor?

ROBERTO.—Voy a encerrarlo allí con llave. Luego iré a reunirme con usted. Tenemos mucho de que hablar todavía. *(Lo empuja hacia la izquierda.)*

ROBERTO.—¡Ahora pienso que no ha comido usted desde la mañana!

VOZ DE MOSTIER.—¡Roberto, si estás aquí, es una broma muy extraña!

Roberto va de puntillas a la puerta de la derecha y da una vuelta a la llave; luego se reúne con Hilario en una de las puertas de la izquierda.

ROBERTO.—Yo mismo le llevaré algo de comer, Hilario.

HILARIO.—*(Saliendo.)* Luis, Luis Bouche.

Los dos han salido.

VOZ DE MOSTIER.—¡No, Roberto; es demasiado! ¡Se que estás aquí! ¿Pero estás loco, Roberto?

Sacude la puerta, que cede bruscamente.

ESCENA II

Mostier, Roberto

MOSTIER.—*(Entrando.)* ¡Roberto! ¡Roberto!

Asombrado mira la pieza vacía. Luego descubre los pliegos esparcidos del discurso, que desde en la mañana han permanecido en el suelo. Se pone de rodillas y empieza a ordenarlos.

ROBERTO.—*(Entra y se deja caer en un sillón.)* ¿Qué hace usted, amigo mío? ¿Qué hace en esa extraña postura?

MOSTIER.—*(Por tierra.)* ¿Quién se ha atrevido a revolver las hojas de tu manuscrito? ¿Quién lo ha arrojado por tierra?... ¡Pero Roberto, si hasta han pisoteado estos papeles!

ROBERTO.—Amigo mío, eso no tiene importancia... Levántese, voy a llamar para que barran todo eso.

MOSTIER.—*(Poniéndose en pie violentamente.)* ¡Barrer!... ¿qué palabras son ésas, Roberto? *(mirándolo atentamente.)* ¿Y por qué he tenido que llamar más de cinco minutos a tu puerta?

ROBERTO.—¿De veras? ¿Ha llamado usted durante más de cinco minutos?

MOSTIER.—¡Sí, Roberto, te doy mi palabra de honor!

ROBERTO.—Es una falta de tacto llamar más de una vez a una puerta que no se abre.

MOSTIER.—*(Asombrado, deja sobre el escritorio los pliegos que ha recogido.)* ¡Mírame, Roberto! Tienes el rostro cambiado. No entiendo ni tu actitud ni tu lenguaje.

ROBERTO.—Renegaría de mi rostro si fuera bastante necio para traicionar las decisiones de mi alma. Pero como no deseo que se engañe, Mostier, le diré que mi cara es la de un hombre cuya sangre arde y que no se cuida de ocultarlo. En cuanto a mi lenguaje, en cuanto a mi actitud, se los abandono a usted como cosas perfectamente voluntarias.

MOSTIER.—Confiesa que ese manuscrito...

ROBERTO.—¿Qué opinaría usted si le dijera?: amigo mío, permítame que no pronuncie mañana ese discurso; no deseo ya, pronunciar ese discurso.

MOSTIER.—Te respondería, hijo mío, que los deberes del heredero de Emanuel Bailly están por encima de un capricho.

ROBERTO.—¡Deberes! ¡Capricho!... he allí palabras que cambian de sentido con las posiciones y con las bocas de donde salen. Si usted pudiera escucharlas desde donde yo estoy colocado, las oiría extinguirse en el mismo vacío siniestro.

MOSTIER.—No divaguemos, Roberto, el deber es uno mismo en todas las bocas honradas...

No, no me interrumpas, hoy no tenemos tiempo para divagar. Dime, más bien, ¿quién es la persona con la que hablabas hace poco?

ROBERTO.—¿Bromea usted? ¿No introduce usted mismo a todas y cada una de las personas cuya conversación me es permitida?

MOSTIER.—¿Por qué motivo arrojaste a Eloi de esta pieza?

ROBERTO.—¡Ah! ¡ah! Eloi no pierde su tiempo.

MOSTIER.—Cuando subía, encontré a Eloi que acababa de ser despedido; iba tan humillado que no pudo ocultarme la verdad... Mira, Roberto, después de reflexionar un poco, he llegado a la conclusión de que la fisonomía de ese hombre no me es desconocida.

ROBERTO.—¿De qué hombre?

MOSTIER.—Del que estaba aquí hace poco; del que yo mismo recibí esta mañana por unos instantes... Naturalmente que no podría decir dónde, pero esa cara y, sobre todo, esos modales, los había visto ya en alguna parte.

ROBERTO.—*(Fingiendo un vivo interés.)* Busque usted, amigo mío: ¿en qué parte los había visto?

MOSTIER.—Mi recuerdo es muy vago y muy lejano... *(Notando la mirada sardónica de Roberto.)* Puesto que no quieres ayudarme, dejemos eso; tú puedes recibir a quien mejor te plazca.

ROBERTO.—¡Naturalmente, desde hoy, no recibiré sino a quien me plazca!

Para disimular su turbación, Mostier se dirige al escritorio.

MOSTIER.—Te había dado la lista de los invitados de esta noche... ¿la has puesto aquí? *(Va a abrir el cajón.)*

ROBERTO.—*(Levantándose.)* ¡Espere usted!

MOSTIER.—Seguramente la pusiste en este cajón.

ROBERTO.—*(Lívido.)* No toque ese cajón, Mostier.

MOSTIER.—¿Por qué, Roberto?

ROBERTO.—Le ruego que no abra el cajón de mi escritorio.

MOSTIER.—¡Ves cómo estás enfermo! ¿Qué cosas se te ocurren? Llevo conmigo las llaves de ese mueble hace veinte años; desde que murió tu padre, y disponemos de él en común hace mucho tiempo; desde que eres hombre...

ROBERTO.—La lista que usted busca no está allí *(Incómoda pausa.)* Después de esto... ¡abra el cajón si así lo desea!

MOSTIER.—Comprenderás, que, ahora, no tocaré ese cajón por ningún motivo.

ROBERTO.—¡Le digo que puede usted abrirlo en este mismo instante!

MOSTIER.—*(Con lágrimas en los ojos.)* ¡Roberto! ¡Roberto! Si no quieres que deje esta casa para siempre, dame una explicación de tu conducta. Jamás habías hablado en ese tono al viejo amigo de tu familia... ¡Oh! ya sé que tu carácter...

ROBERTO.—Es usted quien ha formado mi carácter, no puede quejarse sino de usted mismo.

MOSTIER.—Tu madre y yo hemos compartido, solos, la responsabilidad de tu educación: estoy hecho a los vaivenes de tu temperamento y posiblemente sea culpable de no haberlos corregido del todo... pero es que hoy, olvidas por completo el tiempo que hemos vivido juntos; el afecto que nos une; el respeto que creía haber conquistado...

ROBERTO.—¡No haga usted caso!... Ha entrado a mi corazón una poderosa causa de inquietud; una causa de tumulto imprevisto; una certeza asfixiante... y no ha llegado aún el momento de hacerle saber, ni su extensión, ni su sabor.

MOSTIER.—¡Cada palabra que agregas me causa un nuevo sobresalto!

ROBERTO.—¡Ah, Mostier! Hay algo que usted ha ignorado siempre: los niños tienen sueños; sueños que nadie puede dirigir; sueños que van a la deriva de toda educación y que conducen a donde los ojos de los pedagogos no pueden llegar. *(Pasea de aquí para allá mientras habla.)* ¡Oh! el mío no era un sueño muy extravagante, créame usted: a pesar de verme mustio y sabio, decolorado por las emanaciones de las bibliotecas, he imaginado con frecuencia que podía haber vivido en algún pueblo de las montañas... que podía haber llevado una vida oscura, fresca, sin ecos. Mi padre podía haber sido un viejecito sonriente y lacónico ¡veo a ese hombre, Mostier!: habita una casa pequeña, llena de objetos pueriles y encantadores; ocupa sus largos ratos de ocio en pintar flores sobre abanicos y menús. A veces copia un rincón de paisaje, y dos o tres amigos benevolentes admiran su destreza. Cuando está fatigado de sus pinceles o de sus paseos por el prado, juega a los naipes con sus amigos, viejos como él, porque es un gran jugador de piquet. ¡Ah, es un padre ligero, fácil de sobrellevar; un padre a quien se ama y a quien se ignora! ¡Un padre

que no ahoga; que no aplasta!... *(Pausa.)* Pero la ciencia pedagógica de usted le ha prohibido sospechar que los niños tuvieran sueños tan incoherentes, ¿no es cierto, Mostier? *(Bruscamente se vuelve hacia la estatua de Emanuel Bailly.)* ¡He aquí la estatua de mi padre! Dígame usted, ¿es verdad que me parezco tanto a él?

MOSTIER.—Dices mil locuras y verdaderamente no sé si eres un ingrato o un pobre de espíritu. ¡Mira ese noble rostro! ¡Míralo y procura ahuyentar el delirio que te ciega! Quizá comprendas la suerte que tiene un joven de tu edad al reconocer en esas facciones algunas de las suyas.

ROBERTO.—¡Mis facciones! ¡Bah! ¡Si nadie las conoce! Le prometo a usted, cuando llegue la ocasión, comparar mi rostro con ése. *(Señala la estatua.)* Hay actualmente, sobre los huesos de mi cara, una materia dúctil y sumisa en la que me avergüenza encontrar huellas de dedos extraños. ¡No, Mostier! no mire sus manos como por azar; sus manos no crean lo que tocan, sobre todo, cuando soy ¡Yo! lo que quieren modelar. *(Pausa, luego en el tono más banal.)* Pero después de todo, ¿qué hace usted aquí? ¿Qué preciosos momentos está perdiendo al lado de este idiota?... ¿No tiene que ir a atender a algún Coronel Berini? ¿No ha olvidado en la antecámara al gordo Treuillebert?... *(Con voz terrible.)* ¡Atención, Mostier! ¡La estatua lo está mirando! ¿Qué hace usted la víspera del gran día?

MOSTIER.—*(Ahogándose.)* ¡Roberto! ¡Roberto! Pierdes todo sentido humano. Voy a hablar con tu madre. No permaneceré un día más en esta casa.

En su precipitación, camina sobre los restos del discurso.

ROBERTO.—¡Deténgase! Ahora es usted quien pisotea mi discurso. ¿Quién lo hace juez de conceptos cuya causa y consecuencias ignora?

Mostier se ha detenido y, cegado por impulsos contrarios, no puede ni salir ni articular palabra.

ROBERTO.—*(Se dirige con calma a la puerta de la izquierda y haciendo una irónica seña amistosa, le dice:)* Adiós, Mostier, está usted en su casa. Considere como suya esta casa que yo abandonaré esta noche.

Sale, cerrando la puerta de golpe. Una vez solo, Mostier hace un esfuerzo para salir de su estupor, se precipita hacia el timbre y llama febrilmente.

ESCENA III

Mostier, Eloi, Alicia

Entra Eloi.

MOSTIER.—Eloi, Eloi... Recoja usted esos papeles... ¿Sabe usted si la señora Bailly está en sus habitaciones?

ELOI.—No, señor, no lo sé.

MOSTIER.—Bien, deje eso sobre el escritorio y vaya usted a informarse dónde está la señora. *(Eloi va a salir.)* ¡Ah! Tráigame usted el sombrero.

Eloi sale, Mostier se desploma en un sillón. Entra Alicia, ataviada como para una fiesta.

ALICIA.—¡Mira, tío; mira mi traje! ¡Es mi traje para la recepción de mañana! Estaban probándomelo y he querido mostrártelo... ¿Pero sucede algo?... tienes una cara de disgusto...

MOSTIER.—Luego; luego te explicaré... ¿Sabes dónde está la señora Bailly?

ALICIA.—Hace rato, mi madrina trabajaba con el señor Guillermoz en su despacho. ¿Pero sucede algo grave?

MOSTIER.—No, nada grave... Más bien, algo triste. Acabo de tener una escena estúpida con Roberto; una especie de discusión odiosa.

ALICIA.—¡Con Roberto! ¿y por qué causa?

MOSTIER.—Por la mente de ese muchacho pasa algo doloroso, incoherente. No puedo creer que sea malo o tonto; pero ha escogido este día precisamente, para decirme cosas... cosas... absurdas. Es preciso que hable con su madre en el acto.

ALICIA.—¡Oh, tío! No te precipites, Roberto tiene un temperamento tan particular... Tal vez lo has entendido mal.

MOSTIER.—¡Entendido mal! ¡Cómo puedo entenderlo mal si lo he visto nacer. ¿Entendido mal... entendido mal?... en efecto, no he entendido nada. *(Entra Eloi con el sombrero.)* Está la señora en sus habitaciones?

ELOI.—No señor, la señora ha salido; ha ido a pie hasta el taller del señor Duply-Desmouliers.

MOSTIER.—¡Ah, es verdad!; para las fotografías del monumento. ¡Mi sombrero!

ELOI.—Debo advertir al señor que son las cuatro, y que el enviado especial del "Boletín Nacional" espera en la galería.

MOSTIER.—¡Guillermoz! ¿dónde está Guillermoz? Vaya usted a decirle que reciba al enviado del "Boletín Nacional."
ELOI.—El señor Guillermoz ha ido al Ministerio. No volverá antes de las seis.
MOSTIER.—¡Oh! pero es que yo no tengo tiempo!... ¿lo oye usted? ¡No tengo tiempo!
ELOI.—¿Debo prevenir entonces al señor Roberto?
MOSTIER.—¡No, no, de ningún modo! ¡Deje usted en paz al señor!
ALICIA.—Si quieres, tío...
MOSTIER.—No, Alicia, tú no estás al corriente.
ELOI.—¿Debo despedir al enviado especial?
MOSTIER.—¡Por ningún motivo! ¡Por ningún motivo!... Escúcheme, Eloi, usted va a recibir a ese señor... Ya me ha oído, en varias ocasiones, recibir a los enviados de los grandes periódicos... Recuerda usted más o menos mis palabras. ¡Vamos, Eloi! las cosas esenciales: subscripción nacional, homenaje de la Patria, genio bienechor... necesidad de una Moral Individual...
ELOI.—¡Perfectamente, y también: importancia de la Moral Colectiva, triunfo del sentimiento sobre la pasión...
MOSTIER.—¡Eso es! ¡Eso es! Puede usted recibir perfectamente al enviado especial.
ELOI.—*(Confidencial.)* ¿Puedo agregar, como de costumbre, que el señor Andrés Mostier, el amigo más antiguo, el fiel colaborador, el consejero discreto está desolado por?...
MOSTIER.—*(Echando una ojeada hacia su sobrina.)* ¡Hum! ¡hum!... por favor, Eloi... *(En voz alta.)* Voy a salir. Si preguntan por mí, diga usted que estoy aquí cerca, con la señora Bailly, en el taller del escultor Duply-Desmouliers. Y haga usted que esperen. ¡Volveré, volveré inmediatamente!

Sale. Pausa.

ELOI.—*(A Alicia, que, desde el diálogo anterior, estaba absorta en la ventana.)* ¿Señorita Alicia?
ALICIA.—¿Qué quiere usted, Eloi?
ELOI.—Me veo obligado a ausentarme por unos instantes. Debo recibir al enviado especial del "Boletín Nacional." Pero si me necesitan, volveré, volveré inmediatamente. *(Sale.)*

ESCENA IV

Alicia, Roberto

Alicia permanece en la ventana. Se abre la puerta de la izquierda y Roberto se dispone a atravesar la estancia.

ALICIA.—¡Roberto!
ROBERTO.—Espera... ¿Se ha ido?
ALICIA.—¿Quién?
ROBERTO.—Mostier.
ALICIA.—Sí, mi tío acaba de salir... ¿Qué ha pasado, Roberto?
ROBERTO.—Espera, necesito tomar aquí algunas cosas y volver a mi cuarto.

Abre el cajón del escritorio y toma las cartas que antes había guardado; las coloca en las bolsas de su vestido. Luego se vuelve hacia Alicia y le dice jovialmente:

ROBERTO.—¡Qué lindo traje, qué delicada combinación de tonos!
ALICIA.—Deja mi traje en paz. ¿Qué has dicho a mi tío?
ROBERTO.—¡Cosas sin importancia!... hemos tenido una pequeña discusión sobre métodos pedagógicos.
ALICIA.—No, Roberto; lo he encontrado desolado... Y en tus ojos brilla una luz extraña que me da miedo.
ROBERTO.—Tal vez brille en mis ojos una llama que vigoriza; una alegría que no hay para qué disimular.
ALICIA.—Hay algo que me asusta en esa alegría; no debe de ser una alegría buena, puesto que aún no me la has comunicado.
ROBERTO.—Es que aún no sé lo que debo confiarte... Debo habituarme a ella antes de poder expresarla. Ya verás, a su tiempo, qué nueva es y qué extraordinaria, y cómo es natural la confusión que ahora me causa.
ALICIA.—Si fuera una alegría legítima no provocaría en torno tuyo este malestar, esta especie de tempestad. No tienes el rostro de alguien que va a edificar su propia paz, ni la de los otros.
ROBERTO.—¡Qué sabes tú! jamás habías visto el rostro de un hombre que acaba de contemplar una verdad de frente. ¡Oh! la verdad puede no ser propicia a la paz universal; puede ser fea y magnífica, pero de cualquier modo, es la verdad.

ALICIA.—Ahora estoy cierta de que vas a provocar un grave conflicto en torno a ti.
ROBERTO.—¡Seguramente no! No quiero sino silencio en torno mío; silencio para respirar... ¡Oh miseria! jamás había respirado como hoy, con estos viejos secretos contra mi pecho, aquí, en mis bolsillos; todos estos secretos, toda esta miseria, toda esta vergüenza... A la noche te contaré todo y verás lo difícil que es vivir, a veces!
ALICIA.—¿Ves, Roberto, cómo estás poseído por una especie de furor?
ROBERTO.—Si un hombre ha sido robado, ¿te parecería absurdo que quisiera recuperar su bien?
ALICIA.—¿Quién puede haberte robado?
ROBERTO.—...y si ese bien no fuera ni el dinero, ni la tierra, ni el amor siquiera? sino algo más interior, más profundo... ¡Oh, mucho más precioso!... ¡Ah! no me mires con esos ojos de asombro, como si desconocieras mi voz.
ALICIA.—Era otra voz; una voz anterior a todo esto, la que me hizo entrever la dicha.
ROBERTO.—¡No se trata ahora de ser dichoso; se trata de ser dueño de sí!
ALICIA.—¡Oh! hablas de ser dueño de ti, y lo dices con la voz de un hombre que no se domina. Tus manos tiemblan... No puedes siquiera impedirles que tiemblen...
ROBERTO.—*(Retirando las manos.)* Pronto dejarán de temblar; se habituarán a todo, hasta a ser las manos de un hombre libertado. Había aquí una vieja mentira ignorada de todos; olvidada hasta por la persona que la había creado... ¡No seré más el prisionero de esa mentira! ¡No, no soy el fantasma de nadie!

Se separa de ella para dirigirse a la puerta.

ALICIA.—¡Espera! no debes subir así a tu cuarto; no debes quedarte solo con esas ideas.
ROBERTO.—No estare solo allá arriba.
ALICIA.—¡Espera! no quiero que te vayas así.
ROBERTO.—Déjame; esta noche te lo diré todo.
ALICIA.—En el estado en que estás, no puedes hacer nada bueno. Estoy segura de que voy a ser muy desdichada, y tú también, y los demás...
ROBERTO.—*(Pasando.)* ¡Vamos! ¡Vamos! hay que ser uno mismo a cualquier precio. *(Sale.)*
ALICIA.—¡Roberto!

Una vez sola, trata de dominarse y atraviesa la pieza para salir, pero no puede contenerse e irrumpe en un llanto nervioso. Entran por el fondo Mostier y la señora Bailly con el sombrero puesto.

ESCENA V

Alicia, Mostier, La Señora Bailly

SRA. BAILLY.—Es una suerte que haya usted tomado el mismo camino que yo... Ahora puede continuar...
MOSTIER.—*(Viendo a Alicia.)* Espere usted, espere usted, amiga mía.
SRA. BAILLY.—¿Pero qué tienes, Alicia?
MOSTIER.—¡Alicia!...
SRA. BAILLY.—Déjela usted, Mostier. *(A Alicia, cariñosamente.)* ¿Qué te pasa, hija mía? ¿Quién te hace llorar?
ALICIA.—Nadie... Nadie...
MOSTIER.—¡Es demasiado!
SRA. BAILLY.—¡Cállese usted, Mostier... ¿No quieres decirme qué te pasa, a mí, a tu madrina?
ALICIA.—No tengo nada... nada...
MOSTIER.—¿Ve usted, señora? No suceden aquí sino cosas incomprensibles. Alicia, es indispensable...
SRA. BAILLY.—¡Silencio, Mostier! no complique más las cosas... Bastante difícil va a ser consolar a esta criatura y poner en claro todo lo que me ha dicho usted al venir aquí.
MOSTIER.—¡Y de lo que hay que hablar en el acto! el día avanza, señora, y la cena es a las ocho.
SRA. BAILLY.—Haremos que el tiempo baste, no lo dude usted. *(Acariciando a Alicia y conduciéndola hacia la puerta.)* Ven, hija mía. Sube a tu alcoba, ¿quieres? iré a reunirme contigo inmediatamente.
ALICIA.—Perdóneme usted, madrina...
MOSTIER.—¿Debo esperarla a usted aquí?
SRA. BAILLY.—Pero si no me voy, ¿no lo ve usted? Hasta pronto, Alicia; espérame en tu cuarto.

Espera a que Alicia se haya alejado; cierra la puerta, y vuelve hacia Mostier con viveza.

MOSTIER.—¡Son casi las cinco! No va a ser posible...
SRA. BAILLY.—¿De qué se queja usted? Dis-

ponemos de media hora. No podemos emplearla mejor que poniendo en claro el enigma de que me hablaba usted antes. *(Pausa.)* ¿Sabe usted si ese hombre se ha marchado?
MOSTIER.—Abajo no lo han visto salir; pero hay la puerta del jardín...
SRA. BAILLY.—La llave de esa puerta la tengo yo, en mi habitación.
MOSTIER.—Entonces, el hombrecillo no ha abandonado la casa.
SRA. BAILLY.—*(Inquieta.)* ¿Lo tendrá Roberto oculto en su cuarto? *(Inmediatamente, con naturalidad.)* Eso es asunto suyo. ¿Y sobre qué conversaba Roberto con él cuando los sorprendió usted aquí, antes de la discusión?
MOSTIER.—¡Pero querida amiga, comprenderá usted que no he escuchado!...
SRA. BAILLY.—No hay en mi pregunta nada que pueda ofenderlo, Mostier... Aparte de ser nuestro amigo más abnegado, usted ha sido el preceptor de Roberto, y... a veces se oyen, involuntariamente, palabras que no había por qué escuchar.
MOSTIER.—Seguramente... Y además, confieso que las pocas palabras que de esa conversación sorprendí, por azar, en el instante en que abría la puerta, no me parecieron ni graves, ni interesantes... "El Círculo de Boutreville"... Sabe usted siquiera, si existe un Círculo en Boutreville?
SRA. BAILLY.—Lo ignoro, Mostier, y eso no tiene el menor interés, como usted mismo ha dicho.
MOSTIER.—En cuanto a esa pierna rota... debo haber oído mal, o entendido mal.
SRA. BAILLY.—¿A qué pierna rota se refiere usted?
MOSTIER.—Es muy vago... Justo al tomar el picaporte, escuché unas palabras referentes a un tal Florencio que se había roto una pierna, al salir del Círculo de Boutreville.
SRA. BAILLY.—*(Palideciendo.)* ¿Florencio?...
MOSTIER.—Hay también cierta historia de un solterón, y, espere usted... jugador de piquet. ¡Qué sé yo! Justamente al hacer funcionar el picaporte hablaban de pequeñas rentas, de pintura y de un paquete oculto bajo el edredón... ¡Pero amiga mía?, ¿se siente usted mal?
SRA. BAILLY.—*(Se ha sentado en un sillón, rígida, lívida, y habla ahora con marcado esfuerzo.)* No, Mostier, pero no es extraño que me sienta fatigada... ¿Qué motivó la dificultad que tuvo usted con mi hijo?
MOSTIER.—Nada. Parecía una actitud premeditada por parte de Roberto. Me respondía agriamente a propósito de todo; me prohibió, casi, que pusiera la mano sobre ese escritorio, donde guardamos en común, hace años, objetos y papeles sin importancia.
SRA. BAILLY.—Pero...
MOSTIER.—Hizo y dijo cosas tan absurdas que me vi precisado a explicarlas por la extravagancia de su carácter...
SRA. BAILLY.—*(Con frialdad.)* ¡Ah! le ha recordado usted eso... ¿Y entonces?...
MOSTIER.—Escuchaba, escuchaba, amiga mía, con aparente calma, hasta que estalló en una ira violenta que no respetaba ni a mí, ni la educación que le hemos dado, ni la memoria de su padre. Dijo mil locuras, profirió mil sarcasmos ante esa estatua, a propósito de su rostro... ¡No se tiene una crisis histérica la víspera de un día tan solemne! *(Pausa.)* Luego declaró, con énfasis, que había decidido no pasar un día más en esta casa... ¡Ante tal afirmación, y estando yo en la cuestión, sé lo que debo hacer: soy yo quien se retira!
SRA. BAILLY.—Mostier, estoy segura de que Roberto no ha dicho nada que estuviera dirigido especialmente contra su persona.
MOSTIER.—¡No lo oyó usted! No puedo permanecer aquí una semana, un día más, si él no retira todas las alusiones ofensivas.
SRA. BAILLY.—*(Poniéndose de pie con gran serenidad.)* ¡Mostier, usted va a quedarse aquí!
MOSTIER.—Pero debe usted reconocer...
SRA. BAILLY.—Nada, amigo mío, nada. *(Tomándole las manos.)* Quédese usted a mi lado, porque en estos momentos sucede algo muy grave que me obliga a recurrir a su abnegación, a su afecto...
MOSTIER.—No dudará usted...
SRA. BAILLY.—No dudo de la calidad de nuestra vieja amistad; por eso voy a ponerlo al corriente de un hecho que hoy llena esta casa de confusión. Es indispensable que Roberto no se vaya; ¡oye usted¡ No quiero que Roberto haga una locura, que en estos momentos tendría consecuencias, no digo lamentables, sino desastrosas.
MOSTIER.—Pero, señora, no teme usted seriamente...
SRA. BAILLY.—No temía nada hasta hace poco; ahora, lo temo todo. *(Haciéndolo sentar a su lado.)* Se lo ruego, amigo mío, no adopte ese aspecto desolado. Es indispensable que, en estos momentos, pueda contar ciegamente con usted... Si Roberto sale de mi casa esta no-

che, no volverá jamás. Pues bien, es preciso que lo encuentre a usted en el umbral para detenerlo, porque yo... *(Con todas sus lágrimas en la voz.)* Ya no podré estar allí.

MOSTIER.—Señora, no llego a entender...

SRA. BAILLY.—Roberto ha debido enterarse, por un juego cruel de coincidencias, de un hecho que a otro hombre podía haber abatido hasta las lágrimas, pero que, a él, lo ha exaltado hasta la violencia. Facilite usted mi tarea: es agotante y dolorosa. Si va a encontrarse de nuevo ante Roberto, si acepta encargarse de apaciguarlo, es indispensable que pueda usted comprender los motivos de su pena y de su furor. Seguramente, arrebatado por la discusión, Roberto volverá a decirle cosas incoherentes en apariencia; es posible que le diga que abandona una casa que no es la de su padre...

MOSTIER.—*(Haciendo un ademán para levantarse.)* ¡Señora, jamás permitiré que pronuncie semejantes palabras!

SRA. BAILLY.—Pues bien... pues bien... lo dejará usted decir lo que quiera. *(Pausa.)* Venga aquí, amigo mío: usted ha sido testigo de toda mi vida, nada puedo temer de su juicio; y, a nuestra edad, una confesión, aún la más penosa, no puede hacer sino reunirmos más cerca el uno del otro. Si Roberto quisiera abrirse paso diciendo que no es el hijo de Emanuel Bailly, es preciso que usted sepa que no dice una mentira... ¡No incline la cabeza de ese modo! Hace veinte años que vivimos en el torbellino de la gloria; juntos nos hemos consagrado a esa gloria y nos hemos convertido en sus servidores alucinados... en sus soldados. Nuestra propia juventud, resucitada ante nosotros, nos parece ahora, ajena. ¡Y es ajena, Mostier, lo afirmo con serenidad! Aquí estamos los dos, de pie, sobre los peldaños de una tribuna que es un trono. Considéreme usted con franqueza: ¿reconoce usted a la joven bonita y atolondrada que un día de verano paseaba su tedio por la Explanada de Boutreville?... ¿Cree usted que existiera alguna vez esa criatura que reía locamente de los sueños apasionados de un artista joven?... ¡No! ¡No hay nada de común entre la viuda de Emanuel Bailly y aquella amable persona... ¡Pero míreme, Mostier!: ahora soy una mujer grande y que no ha trabajado en vano durante veinte años. *(Pausa.)* ¡No quiero, lo oye usted, no quiero que Roberto abandone mi casa, porque he ansiado ardientemente que él fuera el hijo de Emanuel Bailly; porque lo he hecho "su hijo" durante veinte años de tenacidad!

MOSTIER.—Señora...

SRA. BAILLY.—No quiero, Mostier, que Roberto vuelva a hablar de "su padre:" su padre es Emanuel Bailly... *(Más bajo.)* En cuanto al otro... no conozco a ese hombre, no me interesa... *(Con su tono de voz natural.)* Esas patrañas que acaban de referirle a Roberto han causado en su espíritu una confusión que a usted le toca disipar. La educación de ese niño es la obra de su vida, mi querido Mostier...

MOSTIER.—Sí, señora, seguramente...

SRA. BAILLY.—...y no tolerará usted que semejante labor se vea comprometida en el preciso instante en que va a concluirse. Vea usted, Mostier, acabo de atravesar por una prueba muy dura, pero está superada. Lo que ha sido establecido hace veinte años a fuerza de solicitud y constancia, de inteligencia y amor, debe permanecer en pie.

MOSTIER.—Todo lo que esté de mi parte...

SRA. BAILLY—Desearía llorar por no haber sabido impedir lo que hoy sucede, pero ya no estoy en la edad en que las mujeres de mi raza se permiten llorar.

MOSTIER.—Querida amiga...

SRA. BAILLY.—Nunca se paga la autoridad bastante caro. En nombre de esa autoridad le ruego que asista a mi hijo, porque yo misma me he prohibido hacerlo.

MOSTIER.—Cuente usted con toda mi voluntad.

SRA. BAILLY.—*(Levantándose.)* Roberto tiene que estar mañana en su sitio. Véalo usted ahora mismo.

MOSTIER.—¿Ahora mismo?

SRA. BAILLY.—Es preciso que asista a la cena de esta noche. Tiene usted, más o menos, dos horas para convencerlo.

MOSTIER.—Es que...

SRA. BAILLY.—*(Dirigiéndose a la puerta.)* Hará usted que, en la mesa, esté colocado frente a mí... *(Se vuelve hacia él rápidamente.)* ¡Le aseguro, Mostier, que puedo mirarlo de frente!

TELÓN

(Continuará)

IDEA DE UN PRINCIPE POLITICO CHRISTIANO

○ POR DIEGO SAAVEDRA FAXARDO ○

○ EDUCACION DEL PRINCIPE ○



EMPRESA I

DESDE LA CUNA DA SEÑAS DE SI EL VALOR

ACE el valor, no se adquiere. Calidad intrínseca es del alma, que se infunde con ella, y obra luego. Aun el seno materno fue campo de batalla á dos hermanos valerosos. El mas atrevido si no pudo adelantar el cuerpo, rompió brioso las ligaduras, y adelantó el brazo, pensando ganar el mayorazgo. En la cuna se exercita un espiritu grande. La suya coronó Hercules con la victoria de las culebras despedazadas. Desde allí le reconoció la envidia, y obedeció á su virtud la fortuna. Un corazon generoso en las primeras acciones de la naturaleza y del acaso descubre su bizarria. Antes vió el Señor Infante Don Fernando, tio de V. A. en Norlinguen la batalla, que la guerra, y supo luego mandar con prudencia, y obrar con valor.

L'eta precorse, é la speranza, é presti
Pareano i fior, quando n' usciro, i frutti

Siendo Ciro niño, y electo Rey de otros de su edad, exercitó en aquel gobierno pueril tan heroycas acciones, que dió á conocer su nacimiento real hasta entonces oculto. Los partos nobles de la naturaleza por sí mismos se manifiestan. Entre la masa ruda de la mina brilla el diamante, y resplandece el oro. En naciendo el leon reconoce sus garras, y con altivez de Rey sacude las aun no enxutas guedejas de su cuello, y se apercibe para la pelea. Las niñeces descuidadas de los Principes son ciertas señales y pronosticos de sus acciones adultas. No está la naturaleza un punto ociosa. Desde la primera luz de los partos asiste diligente á la disposicion del cuerpo, y á las operaciones del animo, y para su perfeccion infunde en los padres una fuerza amorosa, que los obliga á la nutricion y á la enseñanza de los hijos; y porque recibiendo la substancia de otra madre no degenerasen de la propia, puso con gran providencia en los pechos de cada una dos fuentes de candida sangre, con que los sustentasen. Pero la floxedad, ó el temor de gastar su hermosura, induce las madres á frustrar este fin con grave daño de la República, entregando la crianza de sus hijos á las amas. Ya pues que no se puede corregir este abuso, sea cuidadosa la elección en las calidades de ellas. *Esto es* (palabras son de aquel sabio Rey Don Alonso, que dió leyes á la tierra, y á los orbes en una ley de las Partidas) *en darles amas sanas, y bien acostumbradas, é de buen linage, ca bien asi como el niño se govierna, é se cria en el cuerpo de la madre fasta que nace, otro si se govierna, é se cria del ama desde que le da la teta fasta que gela tuelle, é porque el tiempo de la crianza es más luengo que el de la madre, por ende non puede ser que non reciba mucho del contenente, é de las costumbres del alma.*

La segunda obligacion natural de los padres es la enseñanza de sus hijos. Apenas hay animal que no asista á los suyos hasta dexarlos bien instruidos. No es menos importante el sér de la doctrina, que el de la naturaleza, y mas bien reciben los hijos los documentos ó reprehensiones de sus padres, que de sus maestros y ayos, principalmente los hijos de Principes, que desprecian el ser gobernados de los inferiores. Parte

tiene el padre en la materia humana del hijo, no en la forma, que es el alma producida de Dios, y sino asistiere á la regeneración de esta por medio de la loctrina, no será perfecto padre. Las sagradas Letras llaman al maestro padre, como á Tubal, porque enseñaba la musica. Quién sino el Principe podrá enseñar á su hijo á representar la magestad, conservar el decoro, mantener el respeto, y gobernar los estados? El solo tiene ciencia practica de lo universal: los demas, ó en alguna parte, ó sola especulacion. El Rey Salomon se preciaba de haber aprendido de su mismo padre. Pero porque no siempre se hallan en los padres las calidades necesarias para la buena educacion de sus hijos, ni pueden atender á ella, conviene entregarlos á maestros de buenas costumbres, de ciencia y experiencia, y á ayos de las partes que señala el Rey Don Alonso en una ley de las Partidas. *Donde por todas estas razones deben los Reyes querer bien guardar sus fijos, é escoger tales ayos, que sean de buen linage, é bien acostumbrados, é sin mala saña, é sanos, é de buen seso, é sobre todo que sean leales; derechamente amando el por del Rey, é del Reyno.* A que parece se puede añadir, que sean también de gran valor y generoso espiritu, y tan experimentados en las artes de la paz y de la guerra, que sepan enseñar á reynar al Principe: calidad que movió á Agripina á escoger por maestro de Neron á Seneca. No puede un animo abatido encender pensamientos generosos en el Principe. Si amaestrase el buho al aguila, no la sacaria á desafiar con su vista los rayos del sol, ni la llevaria sobre los cedros altos, sino por las sombras encogidas de la noche, y entre los humildes troncos de los árboles. El maestro se copia en el discipulo, y dexa en él un retrato y semejanza suya. Para este efecto constituyó Faraon por Señor de su palacio á Josef, el qual enseñando á los Principes, los sacase parecidos á sí mismo.

Luego en naciendo se han de señalar los maestros y ayos á los hijos, con la atencion que suelen los jardineros poner encañados á las plantas aun antes que se descubran sobre la tierra, porque ni las ofenda el pie, ni las amancille la mano. De los primeros embozos y delineamientos pende la perfeccion de la pintura, asi la buena educacion de las impresiones en aquella tierna edad, antes que robusta cobren fuerza los afectos, y no se puedan vencer. De una pequeña simiente nace un arbol: al principio debil vara que facilmente se inclina y endereza; pero en cubriendose de cortezas, y armandose de ramas, no se rinde á la fuerza. Son los afectos de la niñez como el veneno, que si una vez se apodera del corazon, no puede la medicina repeler la palidez que introduxo. Las virtudes que van creciendo con la juventud, no solamente se aventajan á las demas, sino también á sí mismas. En aquella vision de Ezequiel de los quatro animales alados, volaba el aguila sobre ellos, aunque era uno de los quatro, porque habiendo nacido las alas desde el principio, y á los demas despues, á ellos y á sí misma se excedia. Inadvertidos de esto los padres suelen entregar a sus hijos en los primeros años al gobierno de las mugeres, las quales con temores de sombras les enflaquecen el animo, y les imponen otros resabios, que suelen mantener después. Por este inconveniente los Reyes de Persia los encomendaban á varones de mucha confianza y prudencia.

Desde aquella edad es menester observar y advertir sus naturales, sin cuyo conocimiento no puede ser acertada la educación, y ninguna mas á proposito que la infancia, en que desconocida á la naturaleza la malicia y la disimulacion, obra sencillamente, y descubre en la frente, en los ojos, en la risa, en las manos y en los demas movimientos sus afectos é inclinaciones. Habiendo los Embaxadores de Bearne alcanzado de Don Guillen de Moncada, que eligiesen á uno de dos niños, hijos suyos, para su Principe, hallaron al uno con las manos cerradas, y al otro abiertas, y escogieron á este, arguyendo de aquello su liberaldad, como se experimentó después. Si el niño es generoso y altivo, serena la frente y los ojuelos, y risueño oye las alabanzas, y los retira entristeciendose, si le afean algo. Si es animoso, afirma el rostro, y no se conturba con las sombras y amenazas de miedos. Si liberal, desprecia los juguetes, y los reparte. Si vengativo, dura en los enojos y no depone las lagrimas sin la satisfaccion. Si colerico, por ligeras causas se conmueve, dexa caer el sobrecejo, mira de soslayo, y levanta las manecillas. Si benigno, con la risa y los ojos grangea las voluntades. Si melancolico, aborrece la compañía, ama la soledad, es obstinado en el llanto, y dificil en la risa, siempre cubierta con nubecillas de tristeza la frente. Si alegre, ya levanta las cejas, y adelantando los ojuelos, vierte por ellos luces de regocijo: ya los retira, y plegados los parpados en graciosos dobleces, manifiesta por ellos lo

festivo del animo: asi las demas virtudes ó vicios traslada el corazon al rostro y ademanes del cuerpo, hasta que mas advertida la edad los retira y zela. En la cuna, y en los brazos de la aya admiró el palacio en V. A. un natural agrado y compuesta magestad con que daba á besar la mano, y excedió á la capacidad de sus años la gravedad y atencion con que se presentó V. A. al juramento de obediencia de los Reynos de Castilla y Leon.

Pero no siempre estos juicios de la infancia salen ciertos, porque la naturaleza tal vez burla la curiosidad humana que investiga sus obras, y se retira de su curso ordinario. Vemos en algunas infancias brotar aprisa los malos afectos, y quedar despues en la edad madura purgados los animos, ó ya sea que los corazones altivos y grandes desprecian la educacion, y siguen los afectos naturales no habiendo fuerzas en la razon para domarlos, hasta que siendo fuerte y robusta, reconoce sus errores, y con generoso valor los corrige. Y asi fue cruel y barbara la costumbre de los Brachmanes, que despues de dos meses nacidos los niños, si les parecian por las señales de mala indole, ó los mataban ó los echaban á las selvas. Los Lacedemonios los arrojaban en el rio Taygetes. Poco confiaban de la educacion, y de la razon y libre albedrio, que son los que corrigen los defectos naturales. Otras veces la naturaleza se esfuerza por excederse á sí misma, y junta monstruosamente grandes virtudes, y grandes vicios en un sugeto, no de otra suerte que quando en dos ramos se ponen dos inexertos contrarios, que siendo uno mismo el tronco, rinden diversos frutos, unos dulces, y otros amargos. Esto se vió en Alcibiades, de quien se puede dudar si fue mayor en los vicios, que en las virtudes. Asi obra la naturaleza desconocida á sí misma; pero la razon y el arte corrigen y pulen sus obras.

Siendo el instituto de esta Empresa criar un Principe desde la cuna hasta la tumba, debo ajustar á cada una de sus edades el estilo y la doctrina, como hicieron Platon y Aristoteles; y así advierto, que en la infancia se facilite con el movimiento el uso de sus brazos y piernas. Que si alguna por su blandura se torciere, se enderece con artificiosos instrumentos. Que no se le ofrezcan objetos espantosos, que ofendan su imaginativa, o mirados de soslayo le desconcierten los ojos. Que le hagan poco á poco á las inclemencias del tiempo. Que con la armonia de la música aviven su espiritu. Que sus juguetes sean libros y armas para que les cobren aficion, porque nuevos los niños en las cosas, las admiran é imprimen facilmente en la fantasía.



EMPRESA II

Y PUEDE EL ARTE PINTAR COMO EN TABLA RASA SUS IMAGENES

Con el pincel y los colores muestra en todas las cosas su poder el arte. Con ellos, sino es naturaleza la pintura, es tan semejante á ella, que en sus obras se engaña la vista, y ha menester valerse del tacto para reconocerlas. No puede dar alma á los cuerpos; pero les da la gracia, los movimientos, y aun los afectos del alma. No tiene bastante materia para abultarlos; pero tiene industria para realzarlos. Si pudieran caber zelos en la naturaleza, los tuviera del arte; pero benigna y cortes se vale de él en sus obras, y no pone la ultima mano en aquellas que él puede perfeccionar. Por esto nació desnudo el hombre, sin idioma particular, rasas las tablas del entendimiento, de la memoria, y de la fantasia, para que en ellas pintase la doctrina las imagenes de las artes y ciencias, y escribiese la educacion sus documentos, no sin gran misterio, previniendo asi, que la necesidad y el beneficio estrechasen los vinculos de gratitud y amor entre los hombres, valiéndose unos de otros: porque si bien están en el animo todas las semillas de las artes y de las ciencias, están ocultas y enterradas, y han menester el cuidado ageno que las cultive y riegue. Esto se debe hacer en la juventud tierna y apta á recibir las formas, y tan fácil á percibir las ciencias, que mas parece que las reconoce, acordandose de ellas, que las aprende: argumento, de que inferia Platon la in-

mortalidad del alma. Si aquella disposicion de la edad se pierde, se adelantan los afectos, y gravan en la voluntad tan firmemente sus inclinaciones, que no es bastante despues á borrarlas la educacion. Luego en naciendo lame el oso aquella confusa masa, y le forma sus miembros; si la dexara endurecer, no podia obrar en ella. Advertidos de esto los Reyes de Persia daban á sus hijos maestros, que en los primeros siete años de su edad, se ocupasen en organizar bien sus cuerpecillos, y en los otros siete los fortaleciesen con los exercicios de la gineta y la esgrima: y despues les ponian al lado quatro insignes varones. El uno muy sabio, que les enseñase las artes. El segundo muy moderado y prudente, que corrigiese sus afectos y apetitos. El tercero muy justo, que los instruyese en la administracion de la justicia. Y el quarto muy valeroso y practico en las artes de la guerra, que los industriase en ellas, y les quitase las aprehensiones del miedo con los estimulos de la gloria.

Esta buena educacion es mas necesaria en los Principes que en los demas, porque son instrumentos de la felicidad politica, y de la salud publica. En los demas es perjudicial á cada uno ó á pocos la mala educacion, en el Principe á él y á todos, porque á unos ofende con ella, y á otros con su exemplo. Con la buena educacion es el hombre una criatura celestial y divina, y sin ella el mas feroz de todos los animales. Qué será pues un Principe mal educado, y armado con el poder? Los otros daños de la República suelen durar poco: este lo que dura la vida del Principe. Reconociendo esta importancia de la buena educación Felipe Rey de Macedonia, escribió á Aristoteles (luego que le nació Alexandro) que no daba menos gracias á los Dioses por el hijo nacido, quanto por ser en tiempo que pudiese tener tal maestro. Y no es bien descuidarse con su buen natural, dexando que obre por sí mismo, porque el mejor es imperfecto, como lo son casi todas las cosas que han de servir al hombre: pena del primer error humano, para que todo costase sudor. Apenas hay arbol que no dé amargo fruto, si el cuidado no le trasplanta, y legitima su naturaleza bastarda, casandole con otra rama culta y generosa. La enseñanza mejora á los buenos, y hace buenos á los malos. Por eso salió tan gran Gobernador el Emperador Trajano, porque á su buen natural se le arrimó la industria y direccion de Plutarco su maestro. No fuera tan feroz el animo del Rey Don Pedro el Cruel, si lo hubiera sabido domesticar Don Juan Alonso de Alburquerque su ayo. Hay en los naturales las diferencias, que en los metales: unos resisten al fuego, otros se deshacen en él, y se derraman; pero todos se rinden al buril, o al martillo, y se dexan reducir á sutiles hojas. No hay ingenio tan duro, en quien no labre algo el cuidado y el castigo. Es verdad que alguna vez no basta la enseñanza, como sucedió á Neron, y al Principe Don Carlos, porque entre la purpura, como entre los bosques y las selvas, suelen criarse monstruos humanos al pecho de la grandeza, que no reconocen la correccion. Facilmente se pervierte la juventud con las delicias, la libertad y la lisonja de los palacios, en los quales suelen crecer los malos afectos, como en los campos viciosos las espinas, y yerbas inutiles y dañosas, y sino están bien compuestos y reformados, lucirá poco el cuidado de la educacion, porque son turquesas que forman al Principe segun ellos son, conservandose de unos criados en otros los vicios, ó las virtudes una vez introducidas. Apenas tiene el Principe discurso, quando, ó le lisonjean con las desenvolturas de sus padres y antepasados, ó le representan aquellas acciones generosas, que están como vinculadas en las familias. De donde nace el continuarse en ellas de padres á hijos ciertas costumbres particulares, no tanto por la fuerza de la sangre, pues ni el tiempo ni la mezcla de los matrimonios las muda, quanto por el corriente estilo de los palacios donde la infancia las bebe y convierte en naturaleza: y así fueron tenidos en Roma por soberbios los Claudios, por belicosos los Scipiones, y por ambiciosos los Apios; y en España están los Guzmanes en opinion de buenos, los Mendozas de apacibles, los Manriques de terribles, y los Toledos de graves y severos. Lo mismo sucede en los artifices, si una vez entra el primor en un linage, se continúa en los sucesores amaestrados con lo que vieron obrar á sus padres, y con lo que dexaron en sus diseños y memorias. Otras veces la lisonja mezclada con la ignorancia, alaba en el niño por virtudes la tacañería, la jactancia, la insolencia, la ira, la venganza y otros vicios, creyendo que son muestras de un Principe grande, con que se ceba en ellos, y se olvida de las verdaderas virtudes, sucediendole lo que á las mugeres, que alabadas de briosas y desenvueltas, estudian en serlo, y no en la modestia y honestidad que son su principal dote. De todos los vicios

conviene tener preservada la infancia; pero principalmente de aquellos que inducen torpeza ú odio, porque son los que mas facilmente se imprimen. Y asi ni conviene que oyga estas cosas el Principe, ni se le ha de permitir que las diga, porque si las dice, cobrará animo para cometerlas. Facilmente executamos lo que decimos, ó lo que está proximo á ello.

Por evitar estos daños, buscaban los Romanos una matrona de su familia, ya de edad y de graves costumbres, que fuese aya de sus hijos, y cuidase de su educacion, en cuya presencia, ni se dixese, ni hiciese cosa torpe. Esta severidad miraba á que se conservase sincero y puro el natural, y abrazase las artes honestas. Quintiliano se queja de que en su tiempo se corrompiese este buen estilo, y que criados los hijos entre los siervos bebiesen sus vicos, sin haber quien cuidase (ni aun sus mismos padres) de lo que se decia y hacia delante de ellos. Todo esto sucede hoy en muchos palacios de Principes, por lo qual conviene mudar sus estilos, y quitar de ellos altivos pensamientos, que enciendan en el pecho del Principe espiritus gloriosos, porque depravado una vez el palacio, no se corrige sino se muda, ni quiere Principe bueno. La familia de Neron favorecia para el Imperio á Othon, porque era semejante á él. Pero si aun para esto no tuviere libertad el Principe, huyase de él, como lo hizo el Rey Don Jayme el Primero de Aragon, viendose tiranizado de los que le criaban, y que le tenian como en prision, que no es menos un palacio donde están introducidas las artes de cautivar el albedrio y voluntad del Principe, conduciendole adonde quieren sus cortesanos sin que pueda inclinar á una ni á otra parte como se encamina el agua por ocultos conductos para solo el uso y beneficio de un campo. Qué importa el buen natural y educacion si el Principe no ha de ver ni oir, ni entender mas de aquello que quieren los que le asisten? Qué mucho que saliese el Rey Don Enrique el Quarto tan remiso, y parecido en todos los demas defectos á su padre del Rey Don Juan el Segundo, si se crió entre los mismos aduladores y lisonjeros que destruyeron la reputacion del gobierno pasado? Casi es tan imposible criarse bueno un Principe en un palacio malo, como tirar una linea derecha por una regla torcida. No hay en él pared donde el carbon ni pinte ó escriba lascivias. No hay eco que no repita libertades. Quantos le habitan, son como maestros, ó idea del Principe, porque con el largo trato nota en cada uno algo que le pueda dañar ó aprovechar, y quanto mas docil es su natural, mas se imprimen en él las costumbres domesticas. Si el Principe tiene criados buenos, es bueno; y malo, si los tiene malos: como sucedió á Galba, que si daba en buenos amigos y libertos, sin reprehension se gobernaba por ellos, y si en malos, era culpable su inadvertencia.

No solamente conviene reformar el palacio en las figuras vivas, sino también en las muertas, que son las estatuas y pinturas, porque si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las fecundas. Qué afecto no levanta á lo glorioso la estatua de Alexandro Magno? A que lascivia no incitan las transformaciones amorosas de Jupiter? En tales cosas, mas que en las honestas, es ingenioso el arte (fuerza de nuestra depravada naturaleza), y por primores las trae á los palacios la estimacion, y sirve la torpeza de adornos de las paredes. No ha de haber en ellos estatua, ni pintura, que no crie en el pecho del Principe gloriosa emulación.

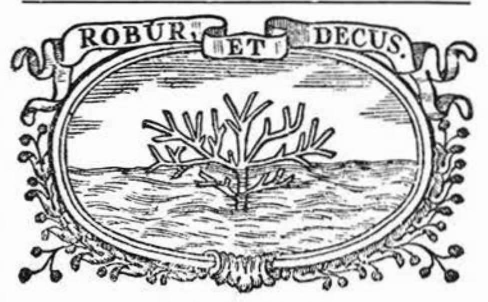
Corregidos pues (si fuere posible) los vicios de los palacios, y conocido bien el natural é inclinaciones del Principe, procuren el maestro y ayo encaminarlas á lo mas heroyco y generoso, sembrando en su animo tan ocultas semillas de virtud y de gloria, que crecidas se desconozca si fueron de la naturaleza ó del arte. Animen la virtud con el honor: afeen los vicios con la infamia y descredito: enciendan la emulacion con el exemplo. Estos medios obran en todos los naturales; pero en unos más que en otros. En los generosos la gloria: en los melancolicos el deshonor: en los colericos la emulacion: en los inconstantes el temor, y en los prudentes el exemplo, el qual tiene gran fuerza en todos, principalmente quando es de los antepasados, porque lo que no pudo obrar la sangre, obra la emulacion, sucediendo a los hijos lo que á los renuevos de los arboles que es menester despues de nacidos inxerirles un ramo del mismo padre que los perficione. Inxertos son los exemplos heroycos, que en el animo de los descendientes infunden la virtud de sus mayores: en que debe ingeniarse la industria, para que entrando por todos los sentidos prendan en él, y echen raices; porque no solamente se han de proponer al Principe en las exhortaciones o reprehensiones ordinarias, sino tambien en todos los objetos. La historia le refiera los heroycos hechos de sus antepasados,

cuya gloria eternizada en la estampa, le incite á la imitacion. La musica (delicado filete de oro, que dulcemente gobierna los afectos) le levante el espiritu, cantandole sus trofeos y victorias. Recitenle panegiricos de sus abuelos, que le exhorten y animen á la emulacion, y él tambien los recite y haga con sus meninos otras representaciones de sus gloriosas hazañas, en que se inflame el animo: porque la eficacia de la accion se imprime en él, y se da á entender, que es el mismo que representa. Remede con ellos los actos de Rey, fingiendo que da audiencias, que ordena, castiga, y premia: que gobierna esquadrones, expugna ciudades y da batallas. En tales ensayos se crió Ciro, y con ellos salió gran Gobernador.

Si descubriere el Principe algunas inclinaciones opuestas á las calidades que debe tener quien nació para gobernar á otros, es conveniente ponerle al lado meninos de virtudes opuestas á sus vicios, que los corrijan, como suele una vara derecha corregir lo torcido de un arbolillo, atándola con él. Asi pues al Principe avaro acompañe un liberal, al tímido un animoso, al encogido un desenvuelto, y al perezoso un diligente: porque aquella edad imita lo que ve y oye, y copia en sí las costumbres del compañero.

La educación de los Principes no sufre desordenada la reprehension y el castigo, porque es especie de desacato. Se acobardan los animos con el rigor, y no conviene que vilmente se rinda á uno quien ha de mandar á todos; y como dixo el Rey don Alonso: *Los que de buen lugar vienen, mejor se castigan por palabras, que por feridas: é mas aman por ende aquellos que asi los facen, é mas gelo agradecen quando han entendimiento.* Es un potro la juventud, que con un cabezon duro se precipita, y facilmente se dexa gobernar de un bocado blando. Fuera de que en los animos generosos queda siempre un oculto aborrecimiento á lo que se aprendió por temor, y un deseo y apetito de reconocer los vicios que le prohibieron en la niñez. Los afectos oprimidos (principalmente en quien nació Principe) dan en desesperaciones, como en rayos las exhalaciones constreñidas entre las nubes. Quien indiscreto cierra las puertas á las inclinaciones naturales, obliga á que se arrojen por las ventanas. Algo se ha de permitir á la fragilidad humana, llevandola diestramente por las delicias honestas á la virtud: arte de que se valieron los que gobernaban la juventud de Neron. Reprehenda el ayo á solas al Principe, porque en publico le hará mas obstinado, viendo ya descubiertos sus defectos. En dos versos incluyó Homero, como ha de ser enseñado el Principe, y como ha de obedecer.

At tu recta ei dato consilia, et admone,
Et ei impera: ille autem parebit, saltem in bonum.



EMPRESA III

FORTALECIENDO E ILUSTRANDO EL CUERPO CON EXERCICIOS HONESTOS

Con la asistencia de una mano delicada solicita en los regalos del riego, y en los reparos de las ofensas del sol y del viento crece la rosa, y suelto el nudo del boton, extiende por el ayre la pompa de sus hojas. Hermosa flor, reyna de las demas; pero solamente lisonja de los ojos, y tan achacosa, que peligra en su delicadez. El mismo sol que la vio nacer, la ve morir, sin mas frutos que la ostentacion de su belleza, dexando burlada la fatiga de muchos meses, y aun lastimada tal vez la misma mano que la crió, porque tan lasciva cultura no podía dexar de producir espinas. No sucede así al coral, nacido entre los trabajos, que tales son las aguas, y combatido de las olas y tempestades, porque en ellas hace mas robusta su hermosura, la qual endurecida despues con el viento, queda á prueba de los elementos para ilustres y preciosos usos del hombre. Tales efectos contrarios entre sí nacen del nacimiento y crecimiento de este arbol, y de aquella flor por lo morbido ó duro en que se criaron; y tales se ven en la educacion de los Principes, los quales si se crian entre los armiños y las delicias, que ni los visite el sol, ni el viento, ni sienten otra aura que la de los perfumes, salen

achacosos é inutiles para el gobierno como al contrario robusto y habil quien se entrega a las fatigas y trabajos.

Con estos se alarga la vida, con los deleytes se abrevia. A un vaso de vidrio formado á soplos, un soplo lo rompe: el de oro hecho á martillo, resiste al martillo. Quien ociosamente ha de pasear sobre el mundo, poco importa que sea delicado: el que le ha de sustentar sobre sus hombros, conviene que los crie robustos. No ha menester la República á un Principe entre viriles, sino entre el polvo y las armas. Por castigo da Dios á los vasallos un Rey afeminado.

La conveniencia ó daño de esta ó aquella educación se vieron en el Rey Don Juan el Segundo y el Rey Don Fernando el Catolico. Aquel se crio en el Palacio, este en la campaña. Aquel entre damas, este entre soldados. Aquel quando entró á gobernar, le pareció que entraba en un golfo no conocido, y desamparando el timon le entregó á sus validos: este no se halló nuevo, antes en un Reyno ajeno se supo gobernar y hacer obedecer. Aquel fue despreciado, este respetado. Aquel destruyó su reyno y este levantó una monarquia. Considerando esto el Rey Don Fernando el Santo, crió entre las armas á sus hijos Don Alonso y Don Fernando. Quién hizo grande al emperador Carlos V, sino sus continuas peregrinaciones y fatigas? Quatro razones movieron á Tiberio á ocupar en los exercitos la juventud de sus hijos Germanico y Druso: que se hiciesen á las armas: que ganasen la voluntad de los soldados: que se creasen fuera de las delicias de la corte: y que estuviesen en su poder mas seguras las armas.

En la campaña logra la experiencia el tiempo: en el palacio la gala, la ceremonia y el divertimiento le pierden. Mas estudia el Principe en los adornos de la persona, que en los del animo; si bien como se atienda á este, no se debe despreciar el arreo y la gentileza, porque aquel arrebata los ojos, y esta el animo y los ojos. Los de Dios se dexaron agradar de la buena disposicion de Saul. Los etiopes, y los indios (en algunas partes) eligen por Rey al mas hermoso, y las abejas a las mas dispuesta y de mas resplandeciente color. El vulgo juzga por la presencia las acciones, y piensa que es mejor principe el mas hermoso. Aun los vicios y tiranias de Neron no bastaron á borrar la memoria de su hermosura, y en comparacion suya aborrecia el pueblo Romano á Galba, deforme con la vejez. El agradable semblante de Tito Vespasiano, bañado de magestad, aumentaba su fama. Esparce de sí la hermosura agradables sobornos á la vista, que participados al corazon le ganan la voluntad. Es un privilegio particular de la naturaleza, una dulce tirania de los afectos, y un testimonio de la buena compostura del animo. Aunque el Espiritu Santo por mayor seguridad aconseja, que no se haga juicio por las exterioridades, casi siempre a un corazon augusto acompaña una augusta presencia. A Platon le parecia, que asi como el circulo no puede estar sin centro, asi la hermosura sin virtud interior. Por esto el Rey Don Alonso el Sabio propone, que al Principe se procure dar muger muy hermosa. *Porque los fijos que de ella huviere, seran mas fermosos, é mas apuestos, lo que conviene mucho á los fijos de los reyes, que sean tales que parezcan bien entre los otros homes.* Los Lacedemonios multaron á su Rey Archiadino, habiendose casado con una muger pequeña, sin que bastase la excusa graciosa que daba de haber elegido del mal el menor. Es la hermosura del cuerpo una imagen del animo, y un retrato de su bondad, aunque alguna vez la naturaleza divertida en las perfecciones externas, se descuida de las internas. En el Rey Don Pedro el Cruel una agradable presencia encubria un natural aspero y feroz. La soberbia y altivez de la hermosura suele descomponer la modestia de las virtudes, y asi no debe el Principe preciarse de la afectada y femenil, la qual es incitamento de la agena lascivia, sino de aquella que acompaña las buenas calidades del animo, porque no se ha de adornar el alma con la belleza del cuerpo, sino al contrario el cuerpo con la del alma. Mas ha menester la República que su Principe tenga la perfeccion en la mente, que en la frente: si bien es gran ornamento, que en él se hallen juntas la una y la otra, como se hallan en la palma lo gentil de su tronco y lo hermoso de sus ramos con lo sabroso de su fruto, y con otras nobles calidades, siendo arbol tan util á los hombres, que en él notaron los Babilonios (como refiere Plutarco) trecientas y sesenta virtudes. Por ellas se entiende aquel requiebro del Esposo: *tu estatura es semejante a la palma*, en que no quiso alabar solamente la gallardia del cuerpo, sino tambien las calidades del animo, comprehendidas en la palma, simbolo de la justicia por el equilibrio de sus hojas, y de la fortaleza por la constancia de sus ramos que se levantan con el peso; y geroglifico tam-

bien de las victorias, siendo la corona de este arbol comun á todos los juegos y, contiendas sagradas de los antiguos. No mereció este honor el cipres, aunque con tanta gallardia, conservando su verdor, se levanta al cielo en forma de obelisco, porque es vana aquella hermosura sin virtud que la adorne; antes en nacer es tardo, en su fruto vano, en sus hojas amargo, en su olor violento, y en su sombra pesado. Qué importa que el Principe sea dispuesto y hermoso, si solamente satisface á los ojos y no al gobierno? Basta en él una graciosa armonia natural en sus partes, que descubra un animo bien dispuesto y varonil, á quien el arte dé movimiento y brio; porque sin él las acciones del Principe serian torpes, y moverian el pueblo a risa y á desprecio: aunque tal vez no bastan las gracias á hacerle amable, quando está destemplado el Estado, y se desea en él mudanza de dominio, como experimentó en sí el Rey Don Fernando de Napoles. Suele tambien ser desgraciada la virtud, y aborrecido un Principe con las mismas buenas partes que otro fue amado, y á veces la gracia que con dificultad alcanza el arte, se consigue con la ignavia y floxedad, como sucedió á Vitelio. Con todo eso generalmente se rinde la voluntad á lo mas perfecto, y asi debe el Principe poner gran estudio en los exercicios de la sala y de la plaza, ó para suplir, ó para perficionar con ellos los favores de la naturaleza, fortalecer la juventud, criar espiritus generosos, y parecer bien al pueblo, el qual se complace de obedecer por Señor á quien entre todos aclama por mas diestro. Lo robusto y suelto en la caza del Rey nuestro Señor, padre de V. A. su brio y destreza en los exercicios militares, su gracia y ayroso movimiento en las acciones publicas, qué voluntad no ha grangeado? Con estas dotes naturales y adquiridas se hicieron amar de sus vasallos, y estimar de los agenos, el Rey Don Fernando el Santo, el Rey Don Enrique el Segundo, el Rey Don Fernando el Catolico, y el Emperador Carlos V, en los quales la hermosura y buena disposicion se acompañaron con el arte, con la virtud y el valor.

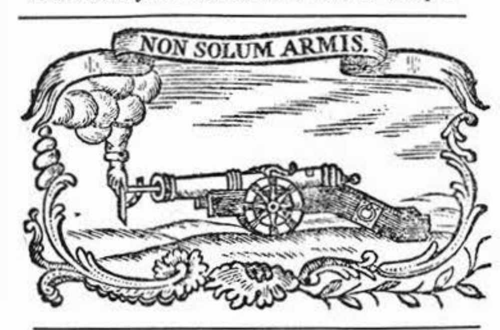
Estos exercicios se aprenden mejor en compañia, donde la emulacion enciende el animo, y despierta la industria; y asi los Reyes Godos criaban en su palacio a los hijos de los Españoles mas nobles, no solo para grangear las voluntades de sus familias, sino tambien para que con ellos se educasen y exercitasen en las artes los Principes sus hijos. Lo mismo hacian los Reyes de Macedonia, cuyo palacio era seminario de grandes varones. Este estilo, ó se ha olvidado, o se ha despreciado en la Corte de España, siendo hoy mas conveniente para grangear los animos de los Principes extrangeros, trayendo á ellas sus hijos, formando un seminario, donde por el espacio de tres años fuesen instruidos en las artes y exercicios de caballero, con que los hijos de los Reyes se criarian, y se harian a las costumbres y trato de las naciones, y tendrian muchos en ellas, que con particular afecto y reconocimiento los sirviesen.

Porque el Rey Don Alonso el Sabio, abuelo de V. A. dexó escritos en una ley de las partidas los exercicios en que debian ocuparse los hijos de los reyes, y harán mas impresion en V. A. sus mismas palabras las pongo aqui: *aprender debe el rey otras maneras, sin las que diximos en las leyes antes desta, que conviene mucho. Estas son en dos maneras, las unas que tañen en fecho de armas, para ayudarse de ellas, quando menester fuere, é las otras para aver sabor e placer, con que pueda mejor sofrir los trabajos é los pesares, quando los hoviere. Ca en fecho de cavalleria conviene que sea sabidor, para poder mejor amparar lo suyo, é conquerir lo de los enemigos. É por ende debe saber cavalgar bien, é puestamente, é usar toda manera de armas, tambien de aquellas que ha de vestir para guardar su cuerpo, como de las otras con que se ha de ayudar. E aquellas qué son para guarda, ha las de traer, é usar para poderlas mejor sofrir quando fuere menester; de manera, que por agravamiento de ellas no cayga en peligro, ni en vergüenza, é de las que son para lidiar, asi como la lanza, é espada, é porra, é las otras con que los homes lidian amanteniente, ha de ser muy mañoso para ferir con ellas. E todas estas armas que dicho avemos, tambien de las que ha de vestir, como de las otras, ha menester que las tenga tales, que él se apodere dellas, é no ellas dél. E aun antiguamente mostraban a los reyes a tirar de arco, é de ballesta, é de subir aina en cavallo, é saber nadar, é de todas las otras cosas que tocasen á ligereza é valentia. E esto fazian por dos razones. La una, porque ellos se sopiesen bien ayudar de ellas quando les fuese menester. La otra, porque los homes tomasen ende buen exemplo para quererlo fazer é usar. Onde si el Rey, asi como dicho avemos, non usase de las armas, sin el daño que ende le vernia, porquē sus gentes desusarian dellas por razon dél, podria el mismo venir á tal peligro,*

porque perderia el cuerpo, é caeria en gran vergüenza.

Para mayor disposicion de estos exercicios es muy á proposito el de la caza. En ella la juventud se desenvuelve, cobra fuerzas y ligereza, se practican las artes militares, se reconoce el terreno, se mide el tiempo de esperar, acometer y herir, se aprende el uso de los casos y de las estratagemas. Allí el aspecto de la sangre vertida de las fieras, y de sus disformes movimientos en la muerte, purga los afectos, fortalece el animo y cria generosos espiritus, que desprecian constantes las sombras del miedo. Aquel mudo silencio de los bosques levanta la consideración á acciones gloriosas, *y ayuda mucho la caza* (como dixo el Rey Don Alonso) *á amenguar los pensamientos, é la saña, que es mas menester al rey que á otro home. É sin todo aquesto da salud ca el trabajo que se toma, si es con mesura, face comer, é dormir bien, que es la mayor cosa de la vida del home.* Pero advierte dos cosas: *Que non debe meter tanta costa, que mengüe en lo que ha de complir, nin use tanto de ella, que le embargue los otros fechos.*

Todos estos exercicios se han de usar con tal discrecion, que no hagan fiero y torpe el animo, porque no menos que el cuerpo se endurece y cria callos con el demasiado trabajo, el qual hace rusticos los hombres. Conviene tambien que las operaciones del cuerpo y del animo sean en tiempos distintos, porque obran efectos opuestos. Las del cuerpo impiden á las del animo y las del animo á las del cuerpo.



EMPRESA IV

Y EL ANIMO CON LAS CIENCIAS

Para mandar es menester ciencia, para obedecer basta una discrecion natural y a veces la ignorancia sola. En la planta de un edificio trabaja el ingenio, en la fabrica la mano. El mando es estudioso y perspicaz: la obediencia casi siempre ruda y ciega. Por naturaleza manda el que tiene mayor inteligencia, el otro por sucesion, por eleccion ó por la fuerza, en que tiene mas parte el acaso que la razon: y asi se deben contar las ciencias entre los instrumentos politicos de reynar. A Justiniano le pareció, que no solamente con armas, sino tambien con leyes habia de estar ilustrada la Magestad imperial, para saberse gobernar en la guerra, y en la paz.

Esto significa esta empresa en la pieza de artilleria nivelada (para acertar mejor) con la esquadra, simbolo de las leyes y de la justicia (como dirémos), porque con esta se ha de ajustar la paz y la guerra, sin que la una ni la otra se aparten de lo justo, y ambas miran derechamente al blanco de la razon por medio de la prudencia y sabiduria. Por esto el Rey Don Alonso de Napoles y Aragon, preguntado que á quién debia mas, á las armas ó á las letras? respondió: *en los libros he aprendido las armas y los derechos de las armas.*

Alguno podra entender este ornamento de las letras mas en el cuerpo de la Republica, significado por la Magestad, que en la persona del Principe, cuya asistencia á los negocios no se puede divertir al estudio de las letras, y que bastará que atienda á favorecer y premiar los ingenios, para que en sus reynos florezcan las ciencias; como sucedió al mismo Emperador Justiniano, que aunque desnudo de ellas, hizo glorioso su gobierno con los varones doctos que tuvo cerca de sí. Bien creo, y aun lo muestran muchas experiencias, que pueden hallarse grandes gobernadores sin la cultura de las ciencias, como fue el Rey Don Fernando el Catolico; pero solamente sucede esto en aquellos ingenios despiertos con muchas experiencias y tan favorecidos de la naturaleza de un rico mineral de juicio, que se les ofrece luego la verdad de las cosas, sin que haga mucha falta la especulación y el estudio; si bien este siempre es necesario para mayor perfeccion; porque aunque la prudencia natural sea grande, ha menester el conocimiento de las cosas para saber elegirlas ó reprobarlas, y tambien la observacion de los exemplos pasados y presentes, lo qual no se adquiere perfectamente sin el estudio; y asi es precisamente necesario en el Principe el ornamento y luz de las artes: *Ca por la mengua de non saber estas cosas* (dice

el Rey Don Alonso) *avria por fuerza meter otro consigo que lo sopiese. E poderle ya avenir lo que dixo el Rey Salomon, que el que mete su poridad en poder de otro, fazese su siervo, é quien la sabe guardar, es señor de su corazon, lo que conviene mucho al Rey.* Bien ha menester el oficio del Rey un entendimiento grande ilustrado de las letras: *Ca sin duda* (como en la misma ley dixo el Rey Don Alonso) *tan gran fecho como este non lo podria ningun home complir á menos de buen entendimiento, y, de gran sabiduria: onde el Rey que despreciase de aprender los saberes, despreciaria a Dios, de quien vienen todos.* Algunas ciencias hemos visto infusas en muchos, y solamente en Salomon la politica.

Para la cultura de los campos da reglas ciertas la agricultura, y tambien las hay para domar las fieras; pero ningunas son bastantemente seguras para gobernar los hombres, en que es menester mucha ciencia. No sin gran caudal, estudio y experiencia se puede hacer anatomia de la diversidad de ingenios y costumbres de los subditos, tan necesaria en quien manda; y asi á ninguno mas que al Principe conviene la sabiduria. Ella es la que hace felices los reynos, respetado y temido al Principe. Entonces lo fue Salomon quando se divulgó la suya por el mundo. Mas se teme en los Principes el saber que el poder. Un Principe sabio es la seguridad de sus vasallos, y un ignorante la ruina. De donde se infiere quan barbara fue la sentencia del Emperador Lucinio, que llamaba á las ciencias peste publica, y á los Filosofos y Oradores venenos de las republicas. No fue menos barbara la reprehension de los Godos á la madre del Rey Alerico, porque le instruia en las buenas letras, diciendo que le hacia inhabil para las materias politicas. A diferente luz las miraba Enea Silvio, quando dixo: *Que a los plebeyos eran plata, a los nobles oro, y a los principes piedras preciosas.* Refirieron al Rey Don Alfonso de Napoles, haber dicho un Rey que no estaban bien las letras á los Principes, y respondió: *Esa mas fue voz de buey, que palabra de hombre.* Por esto dixo el Rey Don Alonso: *Acucioso debe el Rey ser en aprender los saberes: ca por ellos entenderá las cosas de reyes, y sabrá mejor obrar en ellas.* Igualmente se preciaba Julio Cesar de las armas, y de las letras: y asi se hizo esculpir sobre el globo del mundo con la espada en una mano, y un libro en la otra, y este mote *Ex utroque Caesar*, mostrando que con la espada y las letras adquirió y conservó el Imperio. No las juzgó por tan importantes el Rey de Francia Ludovico Undecimo, pues no permitió á su hijo Carlos Octavo que estudiase, porque habia reconocido en sí mismo, que la ciencia le hacia pertinaz y obstinado en su parecer, sin admitir el consejo de otros; pero no le salió bien, porque quedó el Rey Carlos incapaz, y se dexó gobernar de todos con grave daño de su reputacion y de su Reyno. Los extremos en esta materia son dañosos. La profunda ignorancia causa desprecio é irrision, y comete disformes errores, y la demasiada aplicación á los estudios arrebata los animos, y los divierte del gobierno. Es la conservación de las musas muy dulce y apacible y se dexa mal por asistir á lo pesado de las audiencias y á lo molesto de los consejos. Ajustó el Rey Don Alonso el Sabio el movimiento de trepidacion, y no pudo el gobierno de sus reynos. Penetró con su ingenio los orbes, y ni supo conservar el imperio ofrecido, ni la corona heredada. Los Reyes muy cientificos ganan reputación con los extraños, y la pierden con sus vasallos. A aquellos es de admiracion su ciencia y á estos de daño: verificandose en ellos aquella sentencia de Tucidides, que los rudos ordinariamente son mejores para gobernar, que los muy agudos. El Soldan de Egipto, movido de la fama del Rey Don Alonso, le envió Embaxadores con grandes presentes, y casi todas las Ciudades de Castilla, le tuvieron en poco, y le negaron la obediencia. Los ingenios muy entregados á la especulacion de las ciencias, son tardos en obrar, y timidos en resolver, porque á todo hallan razones diferentes que los ciegan y confunden. Si la vista mira las cosas á la reverberacion del sol, las conoce como son; pero si pretende mirar derechamente á sus rayos, quedan los ojos tan ofuscados, que no pueden distinguir sus formas. Asi los ingenios muy dados al resplandor de las ciencias, salen de ellas inhabiles para el manejo de los negocios. Mas desembarazado obra un juicio natural, libre de las disputas y sutilezas de las escuelas. El Rey Salomon tiene por muy mala esta ocupacion, habiendola experimentado, y Aristoteles juzgó por dañoso el entregarse demasiadamente los Principes á algunas de las ciencias liberales, aunque les concede el llegar á gustarlas. Por lo qual es muy conveniente que la prudencia detenga el apetito glorioso de saber, que en los grandes ingenios suele ser vehemente, como lo

hacia la madre de Agricola, moderando su ardor al estudio, mayor de lo que convenia á un caballero Romano. Y á un Senador, con que supo tener modo en la sabiduria. No menos se excede en los estudios, que en los vicios. Tan enfermedad suelen ser aquellos del animo, como estos del cuerpo, y asi basta en el Principe un embozo de las ciencias y artes, y un conocimiento de sus efectos practicos y principalmente de aquellas que conducen al gobierno de la paz y de la guerra, tomando de ellas lo que baste á ilustrarle el entendimiento, y formarle el juicio, dexando á los inferiores la gloria de aventajarse. Contentese con ocupar el ocio con tan noble exercicio, como en Elvidio Prisco, lo alaba Tacito.

Supuesto este fin, no son mejores para maestros de los Principes los ingenios mas cientificos, que ordinariamente suelen ser retirados del trato de los hombres, encogidos, irresueltos, e inhabiles para los negocios, sino aquellos prácticos que tienen conocimiento y experiencia de las cosas del mundo y pueden enseñar al Principe las artes de reynar juntamente con las ciencias.

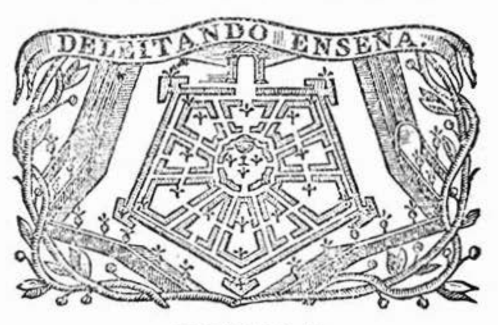
Lo primero que ha de enseñar el maestro al Principe es el temor de Dios, porque es principio de la sabiduria. Quien está en Dios, está en la fuente de las ciencias. Lo que parece saber humano, es ignorancia hija de la malicia, por quien se pierden los Principes y los estados.

La eloqüencia es muy necesaria en el Principe, siendo sola la tirania que puede usar para atraer á sí dulcemente los animos, y hacerse obedecer y respetar. Reconociendo esta importancia Moysen, se excusaba con Dios de que era tarda é impedida su lengua, quando le envió á Egipto á gobernar su pueblo, cuya excusa no reprobó Dios, antes le aseguró que asistiria á sus labios, y le enseñaria lo que habia de hablar. Por esto Salomon se alababa de que con eloqüencia se haria reverenciar de los poderosos, y que le oyesen con el dedo en la boca. Si aun pobre y desnuda la eloqüencia es poderosa á arrebatar el pueblo, ¿qué hará armada del poder, y vestida de la purpura? Un Principe que ha menester que otro hable por él, mas es estatua de la Magestad, que Principe. Neron fue notado de ser el primero que necesitase de la facundia agena.

La historia es maestra de la verdad politica, y quien mejor enseñará á reynar al Principe, porque en ella está presente la experiencia de todos los gobiernos pasados, y la prudencia y juicio de los que fueron. Consejero es, que á todas horas está con él. De la Jurisprudencia tome el Principe aquella parte que pertenece al gobierno, leyendo las leyes y constituciones de sus estados, que tratan de él, las quales halló la razon de estado, y aprobó el largo uso.

En las ciencias de Dios no se entremeta el Principe, porque en ellas es peligroso el saber y el poder, como lo experimentó Inglaterra en el Rey Jacobo, y basta que tenga una fe constante, y á su lado varones santos y doctos.

En la Astrologia judiciaria se suelen perder los Principes, porque el apetito de saber lo futuro es vehemente en todos, y en ellos mas, porque les importaria mucho, y porque anhelan por parecerse á Dios, y hacer sobrenatural su poder; y asi pasan a otras artes supersticiosas y aborrecidas del pueblo, llegando á creer que todo se obra por las causas segundas, con que niegan la providencia divina, dando en agüeros y sortilegios; y como dependen mas del acaso, que de la prudencia é industria humana, son remisos en resolverse y obrar, y se consultan mas con los Astrologos, que con sus Consejeros.



EMPRESA V

INTRODUCIDAS EN EL CON INDUSTRIA SUAVE

Las letras tienen amargas las raíces, si bien son dulces sus frutos. Nuestra naturaleza las aborrece, y ningun trabajo siente mas que el de sus primeros rudimentos. Qué congojas, qué sudores cuestan á la juventud? Y asi por esto, como porque ha menester el estudio una continua asistencia, que ofende á la salud, y no se

puede hallar en las ocupaciones, ceremonias y divertimientos del palacio, es menester la industria y arte del maestro, procurando que en ellos y en los juegos pueriles vaya tan disfrazada la enseñanza, que la beba el Principe sin sentir, como se podria hacer para que aprendiese á leer, formandolè un juego de veinte y quatro dados, en que estuviesen esculpidas las letras, y ganase el que arrojados pintase una ó muchas silabas, ó formase entero el vocablo, cuyo cebo de la ganancia, y cuyo entretenimiento le daria facilmente el conocimiento de las letras, pues mas hay que aprender en los naypes, y los juegan luego los niños. Aprenda á escribir teniendo grabadas en una lamina sutil las letras, la qual puesta sobre el papel, lleve por ella, como por surcos, segura la mano y la pluma, exercitandose mucho en habituarse en aquellas letras de quien se forman las demas, con que se enamorará del trabajo, atribuyendo á su ingenio la industria de la lamina.

El conocimiento de diversas lenguas es muy necesario en el Principe, porque el oir por interprete, ó leer traducciones, está sujeto á engaños, ó á que la verdad pierda su fuerza y energia, y es gran desconsuelo del vasallo que no le entienda quien ha de consolar su necesidad, deshacer sus agravios, y premiar sus servicios. Por esto Josef habiendo de gobernar á Egipto, donde habia gran diversidad de lenguas que no entendia, hizo estudio para aprenderlas todas. Al presente el Emperador don Fernando acredita y hace amable la perfeccion con que habla muchas, respondiendo en la suya á cada uno de los negociantes. Estas no se le han de enseñar con preceptos que confundan la memoria, sino teniendo a su lado meninos de diversas naciones, que cada uno le hable en su lengua, con que naturalmente sin cuidado, ni trabajo las sabrá en pocos meses.

Para que entienda lo práctico de la Geografia, y Cosmografia (ciencias tan importantes, que sin ellas es ciega la razón de estado), estén en los tapices de sus camaras labrados los mapas generales de las quatro partes de la tierra, y las provincias principales, no con la confusion de todos los lugares, sino con los rios y montes, y con algunas ciudades y puestos notables. Disponiendo también de tal suerte los estanques, que en ellos, como en una carta de marear, reconozca (quando entrare á pasearse), la situación del mar, imitados en sus costas los puertos, y dentro las islas. En los globos y esferas vea la colocación del uno y otro emisferio, los movimientos del cielo, los caminos del sol, y las diferencias de los dias y de las noches, no con demostraciones cientificas, sino por via de narracion y entretenimiento. Exercitese en los usos de la Geometria, midiendo con instrumentos las distancias, las alturas y las profundidades. Aprenda la fortificacion, fabricando con alguna masa fortalezas y plazas con todas sus entradas encubiertas, fosos, baluartes, medias lunas, y tixeras, que despues bata con piecezuelas de artilleria, y para que mas se le fixen en la memoria aquellas figuras, se formarán de mirtos y otras yerbas en los jardines, como se ven en la presente empresa.

Ensayese en la sargenteria, teniendo vaciadas de metal todas las diferencias de soldados, asi de caballeria como de infanteria, que hay en un exercito, con los quales sobre una mesa forme diversos esquadrones, á imitación de alguna estampa donde estén dibuxados, porque no ha de tener el Principe en la juventud entretenimiento ni juego, que no sea una imitación de lo que despues ha de obrar de veras. Así sucesivamente cobrará amor á estas artes, y despues ya bien amanecida la luz de la razon, podrá entenderlas mejor con la conversacion de hombres doctos, que le descubran las causas y efectos de ellas, y con ministros exercitados en la paz y en la guerra, porque sus noticias, como son mas del tiempo presente, satisfacen á las dudas, se aprenden mas, y cansan menos.

No parezcan á alguno vanos estos ensayos para la buena crianza de los hijos de los Reyes, pues muestra la experiencia quantas cosas aprenden por sí mismo facilmente los niños, que no pudieran con el cuidado de sus maestros. Ni se juzguen por embarazosos estos medios, pues si para domar y corregir un caballo, se han inventado tantas diferencias de bocados, frenos, cabezones, y mucerolas, y se ha escrito tanto sobre ello; quando mayor debe ser la atención en formar un Principe perfecto, que ha de gobernar no solamente a la plebe ignorante, sino tambien á los mismos maestros de las ciencias? El arte de reynar no es don de la naturaleza, sino de la especulacion y de la experiencia. Ciencia es de las ciencias. Con el hombre nació la razon de estado, y morirá con él, sin haberse entendido perfectamente.

No ignoro, Serenisimo Señor, que tiene V. A. al lado tan docto y sabio maestro, y tan entendido en todo (felicidad de la Monarquia), que

llevará á V. A. con mayor primor por estos atajos de las ciencias y de las artes; pero no he podido excusar estos advertimientos, porque si bien habla con V. A. este libro, tambien habla con los demas Principes que son, y serán.



EMPRESA VI

Y ADORNADAS DE ERUDICION

Del cuerpo de esta empresa se valio el Esposo de los cantares, para significar el adorno de las virtudes de su esposa, á que parece aluden los follages de azucenas que coronaban las columnas del templo de Salomon, para perficionarlas, y el candelabro del tabernaculo cercado con ellas, lo qual me dio ocasion de valerme del mismo cuerpo, para significar por el trigo las ciencias, y por las azucenas las buenas letras y artes liberales con que se deben adornar; y no es agena la comparacion, pues por las espigas entendio Procopio los discipulos, y por las azucenas la eloqüencia el mismo Esposo. Qué son las buenas letras sino una corona de las ciencias? Diadema de los Principes las llamó Casiodoro. Algunas letras coronaban los Hebreos con una guirnalda. Eso parece que significan los lauros de los poetas, las roscas de las becas, y las borlas de varios colores de los Doctores. Ocupen las ciencias el centro del animo; pero su circunferencia sea una corona de letras pulidas. Una profesion sin noticia ni adorno de otras es una especie de ignorancia, porque las ciencias se dan las manos, y hacen un circulo, como se ve en el coro de las nueve Musas. A quién no cansa la mayor sabiduría, si es severa, y no sabe hacerse amar y estimar con las artes liberales y con las buenas letras? Estas son mas necesarias en el Principe, para templar con ellas la severidad del reynar, pues por su agrado las llaman humanas. Algo comun á los demas se ha de ver en él, discurriendo de varios estudios con afabilidad y buena gracia, porque no es la grandeza real quien confunde, sino la indiscreta mesura, como no es la luz del sol quien ofende á los ojos, sino su sequedad. Y asi conviene que con las artes liberales se domestique y adorne la ciencia politica. No resplandecen mas que ellas los rubíes en la corona, y los diamantes en los anillos, y asi no desdicen de la magestad aquellas artes, en que obra el ingenio, y obedece la mano, sin que pueda ofenderse la gravedad del Principe, ni el cuidado de gobierno, porque se entregue á ellas. El Emperador Marco Antonio se divertia con la pintura: Maximiliano Segundo con sincelar: Teobaldo Rey de Navarra con la poesía y con la música, á que tambien se aplica la Magestad de Felipe Quarto, padre de V. A., quando depone los cuidados de ambos mundos. En ella criaban los Espartanos su juventud. Platon y Aristoteles encomiendan por utiles a las republicas estos exercicios. Y quando en ellos no reposara el animo, se pueden afectar por razon de estado, porque al pueblo agrada ver entretenidos los pensamientos del Principe, y que no estén siempre fixos en agravar su servidumbre. Por esto eran gratas al pueblo Romano las delicias de Druso.

Dos cosas se han de advertir en el uso de tales artes. Que se obren á solas entre los muy domesticos, como hacia el Emperador Alexandro Severo, aunque era muy primoroso en sonar y cantar. Porque en los demas causa desprecio el ver ocupada con el plectro ó con el pincel la mano que empuña el cetro, y gobierna un reyno: esto se nota mas quando ha entrado la edad en que han de tener mas parte los cuidados publicos que los divertimientos particulares, siendo tal nuestra naturaleza, que no acusamos a un Principe, ni nos parece que pierde tiempo quando esta ocioso, sino quando se divierte en estas artes. La segunda, que no se emplee mucho tiempo, ni ponga el Principe todo su estudio en ser excelente en ellas, porque despues fundará su gloria mas en aquel vano primor, que en los del gobierno, como la fundaba Neron, soltando las riendas de un imperio por gobernar las de un carro, y preciandose mas de representar bien en el teatro la persona de comediante, que en el mundo la de Emperador. Bien previno este inconveniente el Rey

Don Alonso en sus partidas, quando tratando de la moderación de estos divertimientos, dixo: *E por ende el Rey, que no sopiese destas cosas bien usar, segun de suso diximos, sin el pecado, é la mal estanza, que le ende vernia, seguirle ha aun de ello gran daño, que envileceria su fecho, dexando las cosas mayores y buenas por las viles.* Este abuso de hacer el Principe mas aprecio de las artes que de la ciencia de reynar, acusó elegantemente el poeta en estos versos:

Excudent alii speriantia mollius aera,
Credo equidem vivos ducent de marmore vultus,
Orabunt causas melius, coelique meatus
Describent radio, et surgentia sidera dicent.
Tu regere imperio populos Romane memento:
Hae tibi erunt artes, pacique imponere morem,
Parcere subjectis, et debellare superbos.

La Poesia si bien es parte de la Musica, porque lo que en ella obra el grave y el agudo, obran en la poesia los acentos y consonantes, y es mas noble ocupacion, siendo aquella de la mano, y esta de solo el entendimiento: aquella para deleytar, y esta para enseñar deleytando; con todo eso no parece que conviene al Principe, porque su dulzura suspende mucho las acciones del animo, y enamorado de sus conceptos el entendimiento, como de su canto el ruiseñor, no sabe dexar de pensar en ellos, y se afila tanto con la sutileza de la poesia, que despues se embota y tuerce en lo duro y aspero del gobierno, y no hallando en él aquella delectación que en los versos, le desprecia y aborrece, y le dexa en manos de otro, como lo hizo el Rey de Aragon Don Juan el Primero, que ociosamente consumia el tiempo en la poesia, trayendo de provincias remotas los mas excelentes en ella, hasta que impacientes sus vasallos se levantaron contra él, y dieron leyes á su ocioso divertimiento. Pero como es la poesia tan familiar en las cortes y palacios, y hacer cortesanos y apacibles los animos, pareceria el Principe muy ignorante, sino tuviese algun conocimiento de ella, y la supiese tal vez usar, y asi se le puede conceder alguna aplicacion que le despierte y haga entendido. Muy graves poesias vemos de los que gobernaron el mundo, y tuvieron el timon de la nave de la Iglesia, con aplauso universal de las naciones.

Suelen los Principes entregarse á las artes de la destilacion, y si bien es noble divertimiento, en que se descubren notables efectos y secretos de la naturaleza, conviene tenerlos muy lejos de ellas, porque facilmente la curiosidad pasa á la alquimia, y se tizna en ella la codicia, procurando fixar el azogue, y hacer plata y oro, en que se consume el tiempo vanamente con desprecio de todos, y se gastan las riquezas presentes por las futuras dudosas é inciertas. Locura es que solamente se cura con la muerte, empeñadas unas experiencias con otras, sin advertir que no hay piedra filosofal mas rica que la buena economia. Por ella, y por la negociacion, y no por la ciencia chimica se ha de entender lo que dixo Salomon, que ninguna cosa habia mas rica que la sabiduria, como se experimentó en él mismo, habiendo sabido juntar con el comercio en Tarsis y Ophir grandes tesoros, para los quales no se valdria de flotas, expuestas á los peligros del mar, si los pudiera multiplicar con los crisoles; y quien todo lo disputó, y tuvo ciencia infusa, hubiera (si fuera posible) alcanzado y obrado este secreto. Ni es de creer que lo permitirá Dios, porque se confundiria el comercio de las gentes, que consiste en las monedas labradas de metal precioso y raro.





LIBROS

ENRIQUE GONZALEZ MARTINEZ. *Segundo despertar y otros poemas.*—México, 1945.

LO QUE importa en los poetas hechos —como Enrique González Martínez— no sólo es la calidad de la poesía que realizan, sino también la fidelidad de sus versos. Esto último no siempre es suficientemente estimado ni suficientemente esclarecido. Tiene, sin embargo, gran importancia para juzgar del espíritu de sinceridad de los poetas; del grado de coherencia con que han sabido vivir con su arte y con su medio. Las artes poéticas, por subjetivas, son las que más exigen clara vivencia con el medio, porque de éste arrancan las materias que les dan estímulo, sueño, vuelo y sentido de trascendencia. En el caso de González Martínez —como en el caso de Alfonso Reyes, como vimos en otra nota— el paralelismo entre la voz del poeta y la voz de la poesía que, en su momento de formación, era la válida, lo notaremos firme, sin discrepancia ni traiciones. González Martínez nació dentro del modernismo; alcanzó un instante de pretensión filosófica; y en este doble juego de impulso y de corrección hizo toda su obra. Por esta fidelidad sus poesías, en la etapa de la madurez, nos dan la sensación de que son naturales, de que implican una realidad propia del poeta; de que responden a su necesidad espiritual; de que se bastan a sí mismas; de que no requieren apuntalaciones extrañas ni postizas. Leyendo este ramillete volvemos a encontrar a González Martínez tal cual es, tal cual ha querido ser y tal cual sentimos que debe ser. La hondura poética, el temblor emocional, la inquietud del pensador, todos estos elementos se trenzan hasta constituir un todo; un todo posible, realizado.

Por este camino es como se logra la madurez brillante; aquella que merece ser enaltecida en la historia de la poesía mexicana, en el cuadro de nuestras más altas y más firmes realizaciones estéticas de la palabra.

Los poemas de González Martínez que leemos ahora son, acaso, de los que mejor reflejan la fisonomía de este gran poeta, tan hombre en la sinceridad como tan ángel en el sueño de la fantasía.

Ermilo ABREU GOMEZ

AGUSTIN LOERA Y CHAVEZ. *El viajero alucinado.*—Editorial Cultura, México, 1945.

AMPLISIMAMENTE conocido por su labor docente de muchos años en las escuelas Preparatoria, de Altos Estudios y Bancaria y Comercial, y por sus trabajos editoriales de hace veinte años, cerca de su hermano Rafael, en la por muchos conceptos ilustre en los anales mexicanos Editorial Cultura, Agustín Loera y Chávez era sin embargo ignorado como escritor, pues nunca castigó los tórculos con sus producciones. Ahora, veinte años después de escritos, ha recogido en un libro los artículos periodísticos que publicó en *El Universal*, con motivo de uno de sus viajes. Y nos deja ver en ese libro qué excelente escritor perdió su generación a causa de la pereza o del pudor que le vedaron frecuentar las prensas. Dueño de un estilo cristalino, fluente, de una sencillez que es tan difícil de alcanzar en la literatura y que es el equivalente del desnudo en la pintura, Agustín Loera y Chávez habría sido uno de los escritores más alabados y populares de la generación inmediatamente anterior, si oportunamente se hubiera decidido a escribir sobre lo mucho que ha visto en sus viajes por el mundo, sobre las personalidades que ha conocido, o sobre lo mucho que sabe acerca de historia, de arte o de filosofía, y que solamente ha transmitido, en forma verbal, a sus alumnos de las inolvidables cátedras de Historia de México y de Historia del Arte, por donde han pasado casi todos los escritores jóvenes de México.

El viajero alucinado es una colección de estampas de España, un tanto periodísticas, ligeras y amables, sin grandes pretensiones de profundidad, a lo Waldo Frank, ni de esa pinturería y ese colorismo en que fácilmente induce a caer el tema; un poco como el libro de Manuel Gómez Morín sobre el mismo tema, es una expresión ponderada, discreta y culta de admiración y de cariño hacia un país que a otros viajeros ha orillado al arrebato; el autor ha sabido ponerse a sí mismo por encima del asunto escogido, y ha hecho brillar más que el tema la manera de tratarlo, y del mismo modo que en Cézanne no importan las manzanas, sino cómo están pintadas, en este libro, más que lo que Loera y Chávez vió en España, interesa el cómo nos lo cuenta, con qué elegancia de locución, con qué diafanidad de forma. Santiago, Salamanca, Sevilla, Granada, Toledo, Madrid y Unamuno, Manuel de Falla, Francisco A. de Icaza, desfilan por las páginas del libro evocados en voz baja, suavemente, sin fanfarrias ni colorines, sin un tremendo vigor en la pincelada ni una asombrosa fecundidad de verbo, sino con gracia y finura, con delicadeza y distinción, con elegancia de estilo, en resumen. Una elegancia que quisiéramos pronto volver a saborear, y que nos hace desear y esperar del autor nuevos libros, que sin duda le serían agradecidos por los lectores de buen gusto y por los discípulos que harían las sabias enseñanzas que contuvieran.

Rafael SOLANA.

ADOLFO SALAZAR. *Delicioso el hereje.* — Editorial Leyenda S. A. México, 1945.

ESTA es una nota biznieta, lo cual confieso no sin remordimiento. Digo biznieta porque en ella se habla de *Delicioso el hereje*, un libro que reúne diversas notas sobre libros, los cuales en realidad no son sino conjunto de notas sobre autores más o menos preclaros. La primera nota, en la que su autor, Adolfo Salazar, alude a Bernard Delicieux, es la que da título al libro; mas para hacer sabroso ramillete tan heterodoxo como heteróclito, suprime la coma de *Delicioso, el hereje*, convirtiendo así al encendido albigense en capricho o golosina.

Aunque he terminado de leer el libro hace un instante, poco puedo hablar de él, pues no recuerdo casi nada. Y creo que ello no sólo por

culpa mía. Me parece que Salazar se propuso que el lector no recordara nada, nada que merezca la pena recordarse, sino tan sólo, superficialmente, excitar su agudeza y curiosidad intelectual. Por desgracia, yo soy mal lector de tales libros.

Salazar afirma que "el legítimo hijo de Eva quiere la manzana en la rama," y suspira: "¡Ay de los degustadores de mermelada!" Yo no dudo que el fino crítico, del que hablamos aquí como crítico literario, claro es, y no musical, guste de la "pulpa exquisita," pero indudablemente lo que nos ofrece es el posterior cocimiento de la manzana. Cocida y no quemada. Leyendo estas notas se recibe la impresión de que Salazar se come la uva, la uva pasa, y que luego, no sin ingenio ni sabiduría, nos muestra al trasluz el rabo retorcido y un poco seco.

Temo ser injusto con escritor tan fino y sensible, cultísimo y, tal vez, por dentro, apasionado. Salazar es de los que se esmeran en ocultar toda pasión, a no ser la de catador. Los bisabuelos aludidos, no obstante, escribían con *pasión*, sí, con cierta pasión, aunque la palabreja pueda hacer sonreír con desdén a hombre tan de vuelta. Yo creo que en esta "temporada de avivo," como él dice, que estamos pasando, si no se es grande, ello no debe quedar por falta nuestra de intentar serlo. Hay que mantener al menos el deseo de la grandeza, aunque parezca más elegante, y tal vez lo sea, sentarse en una butaca y sonreír, teniendo en la mano, en la palma, un libro de finísimo análisis.

Si no me equivoco, Salazar piensa (como, por otra parte, piensa cualquier escritor, que no se conforma con ser "crítico" a secas, y quiere decir lo suyo) que la crítica debe ser creación. Sus notas son ciertamente creaciones, mas creaciones inútiles, bordados sobre una estofa ausente y olvidada. A estas creaciones les estorba hoy un poco el mamotreto que sirvió a Salazar como taburete para sobre él elevarse y hacer sus gracias. No hace en realidad sino aludirlos muy ligeramente, mas aun esto sobra cuando los artículos se han recogido en un libro. Perdida su actualidad, su "vient de paraitre," esos títulos a lo más producen hoy el deseo de acudir a la redonda y viva ruta primera. Pero haciendo caso omiso del intermediario y ateniéndonos sólo a las notas espirituales de Salazar, ¿qué impresión producen éstas? Son frases; a menudo realmente ingeniosas y justas, agudísimas, graciosas, demostrando tal saber y penetración que, admirado, llega uno a exclamar: ¡Oh, si los grandes, los en último término aludidos, hubieran sabido tanto como Adolfo Salazar! Pero entonces cae uno en la cuenta de que Salazar no es grande, y él no se ofenderá porque digamos esto, ya que no parece tampoco querer serlo, ni lo aparenta. No es grande, pero sabe más que los grandes (de libros por lo menos) y tiene mayor sensibilidad que muchos de ellos para juzgar. Y he aquí un conflicto para el crítico de este crítico de críticos. ¿Qué le falta a Salazar? No carece de sutiles, y, probablemente, tampoco de profundas experiencias vivas, pero le falta candor, pasión y ansia de grandeza. Cosas todas vulgares. Le sobra talento y finura, o le falta el necesario contrapeso de tosquedad, de elementos simples. Esta es, expresada con sincesidad, la impresión que nos ha dejado la lectura de *Delicioso, el hereje*.

Quisiera que ese compañero amable, respetable por muchos conceptos, que es Adolfo Salazar, viera en estas frases, sin duda excesivamente duras, no un ataque personal sino una lamentación por algo que él representa, y en cierto modo, un examen de conciencia. Algunos de los artículos, como los que se refieren a Balzac o a Taine, los menos afiligranados, me parecen mejores; y también otros, como el dedicado a Supervielle, en los que aborda la manzana directamente, sin crítica intermediaria. Mas, en conjunto, el espectáculo que ofrece tanto *esprit* desperdiciado, y recogido luego en edición barata, produce la pena que causa la contemplación del pescador de caña. Dan ganas de arrojarse al agua y engancharle un pez en el anzuelo, que en este caso sería un lector suficientemente sensible, inteligente y sabio para gozar plenamente de sus notas. ¡Lo más triste es que ese lector no merece ser hallado!

Salazar parece nacido para escribir en París, en cierto París que él añora; no ya el de la rosa ni espectro de rosa, sino el de la sospecha de su aroma. Lejos estoy de inclinarme a hacer el elogio de la barbarie, de esa tosquedad tan nuestra, mas el gustar todo, rozarlo todo, aludirlo y aderezarlo, y todo para nada, me parece muy de una época que justifica la llegada de los bárbaros, esos bárbaros contra los que él se refugia. En todo caso, el medio en que Salazar publica no es su medio, y su fatal fracaso duele más que otros fracasos. Imaginarle recortando y juntando sus artículos exquisitos, me hace pensar otra vez en el pescador de caña, sin pesca, que con triste afán y en silencio recoge de la piedra y mete en la cesta las lombrices que una vez ya sirvieron de cebo.

Su libro creo que no vale gran cosa, y por eso hablo poco de él, pero sin duda alguna Salazar merece estudio y consideración. Su caso es uno de esos "dolorosos casos que acaecen," un triste fruto de nuestro tiempo... Tiempo del que el autor de *Delicioso el hereje* se queja, pero sin clamar, sin buscar el entusiasmo, y menos sumarse a una bandera, sino recogido en sí, haciendo vibrar notas que nadie oye. Cierto que tampoco se oyen los gritos en el desierto, mas éstos merecen ser oídos, porque el que grita a sabiendas de que sólo el silencio acogerá su voz al menos anhela. Salazar no anhela, sino añora, calla y sonríe. Aunque no por eso deja de recoger sus destiladas gotas en un tarrito, pues si bien le molestan las voces, también él, como escritor, como hombre que es, aspira a la eternidad.

A. S. B.

FLORENCIO ESCARDÓ. *Geografía de Buenos Aires.*—Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1945.

LA SUPUESTA materia didáctica que entraña el título no existe, pues desde las páginas iniciales se trasplantan los valores analíticos al terreno de la interpretación sociológico-literaria. Y ya en plan de resumir la esencia telúrica, humana, de la gran urbe austral, la obra no se desenvuelve en el tiempo majestuoso de una sinfonía, sino en la pausada recapitulación melódica de un andante.

A la distancia, Buenos Aires siempre ha sido entrevista como ciudad fastuosa, híbrida, almibarada a fuerza de tango, plena de ostentosa afectación. (El autor lo sabe.) Tal el lugar común, tan desaprensivo como puede serlo aquel que se aplica

a México como tierra exclusiva de violencia, pereza y tragedia.

Atinado resulta el designio de Florencio Escardó, de enfrentarse resueltamente ante la conseja equivocada, ir a la raíz de donde se originan actitudes cuya razón última no penetra de modo fácil el extranjero y, a fin de cuentas, poner a cada cosa en su lugar. *El perfil del hombre en México* de Samuel Ramos constituye, en cuanto a nosotros, un buen avance de introspección —y aquí sólo son válidas para juzgar las razones de vigencia—; pero recorriendo el libro de Escardó, en que previamente a la irrupción del hombre en sus páginas acude la eterna presencia de la tierra con sus árboles, sus plazas, sus olores, su clima y su tono específico, pensamos que hace falta un estudio definitivo de México, que lo abarque en su calurosa totalidad.

Hay algo de inestable, de aún no bien constituído, en la ciudad de Buenos Aires. El Río de la Plata, frente a ella, es un fermento de limo que hoy inaugura una isla y mañana la rebasa. La capital se halla rodeada de llanura por todos sus extremos, a tal punto, que en el perímetro urbano, cuando "la humedad hincha el suelo y los pavimentos saltan a cada rato, la pampa aparece pidiendo un arado". Esa influencia del suelo informe, que el porteño admite con cabal entereza —"no nos está permitido elegir a nuestro país; hemos de tomarlo como está y de amarlo como es"—, se extiende hasta los escondrijos de su ser interior. El ciudadano de Buenos Aires siente que no posee por excelencia a su tierra y por eso todo allí es parcial, hasta la carencia de pasiones colectivas. Dice Escardó, con grato humorismo, que no hay un político que no haya sido ovacionado cinco días antes de ser olvidado.

La incapacidad para el canto unánime, para cantar en público y entre la masa, proviene de la típica propensión bonaerense al aislamiento y dió por resultado el arraigo profundo del tango, que el observador da como "un hecho enfermizo, amariconado y entristecido," olvidando que el porteño, pleno de vitalidad como es, mantiene el interés disperso y que "pasado el ritmo de la canción que lo ha hecho tocar religiosamente su más hondo yo sentimental, vuelve a ser como es, sin pena y sin pasión. Se ha dado un baño de sentimentalismo, se ha puesto un poco triste y ha retornado de la minúscula aventura tan entero y sano como siempre."

Todo porteño cree que lo general y lo universal residen en Buenos Aires; si ese hombre —obsedido por el abrazo con la ciudad que aún no posee ni domina, pero con la que se identifica de un modo pasional— encuentra que el resto del mundo no se acomoda a eso, lo desconoce o soslaya. Tal método de apreciación, en cierto modo parecido al complejo de superioridad, es "la base de las baratas antipatías de que disfruta el porteño fuera de Buenos Aires." Escardó lo absuelve de una definición tan categórica recurriendo a justificaciones de roden estrictamente telúrico. Allá él. Allá ellos.

Aunque esta *Geografía de Buenos Aires* no muestra el viril empuje lírico de las estampas que forman *Tierra mía* de Arturo Capdevila, abunda en pasajes donde el estilo y la sensibilidad alcanzan un elevado tono. Es lástima que lo restrigido del espacio no permita detenerse en tantos aspectos —la predilección por el ornato en coches y camiones, la costumbre de enviar flores al escritor que pronuncia una conferencia o lanza un libro, la lenta ascensión de la mujer a los primeros planos de la vida ciudadana, o la ausencia de niños en el ámbito urbano— que invitan a la meditación y el paralelo. El libro todo encierra múltiples incitaciones.

Antonio ACEVEDO ESCOBEDO

---

o CORRESPONDENCIA o

CRITICA EPISTOLAR

México, 25 de marzo de 1946.

Mi querido José Luis Martínez:

Si yo no tuviera ya noticia de Ud., me hubieran bastado sus páginas sobre "Algunos problemas de la historia literaria" (El Hijo Pródigo, México, febrero de 1946) para reconocerle una rara capacidad crítica y el don de abarcar los problemas del fenómeno literario.

Su pequeño ensayo, algo sumario todavía y de propósito despojado de ejemplificaciones que lo hubieran hecho más ameno, pero muy dilatado, me parece un programa para desarrollos futuros, una verdadera hipótesis de trabajo. Y desde ahora celebro sus conclusiones sobre la necesidad de la integración de los métodos, que —como Ud. sabe— es mi caballito de batalla. Por considerarlo, así, como un propósito de manchar la tabla, para después ahondar en el tratamiento particular de todos los relieves (pues su ensayo lleva una promesa implícita en que Ud. no habrá de defraudarnos), me siento tentado a proponerle una información, que seguramente le será útil. Al fin y al cabo yo voy entrando ya poco a poco en esas etapas que Ud. traza con elegante y sobrio rasgo al final del capitulillo sobre la "Vida de las promociones literarias," y experimento con frecuencia la necesidad de ir distribuyendo mis afanes entre gente nueva y capaz de adelantarlos con mejores bríos.

Sucede, pues, que vive hoy entre nosotros el escritor Jules Romains, a quien, entre sus muchas excelencias, no siempre se concede cuanto le corresponde como teórico de las literaturas. Todos hablan del "unanimismo," es cierto; aunque muchos, queriendo convertirlo en receta, adulteren el propósito con que fué definido. Menos son los que conocen las teorías métricas de Jules Romains y sus ensanches sobre el procedimiento de la rima, transportada al campo infinito de los "ecos." Pocos han reparado en sus intuiciones sobre la génesis del poema, a propósito de lo cual hay un pasaje inolvidable en alguno de los volúmenes de su novela en serie, donde una obra parte de una palabra escogida casi al azar. Y no se ha comentado ni atendido en todo su valor una manifestación tan excelsa como su reciente conferencia sobre Víctor Hugo, cuyas observaciones estilísticas sobre la lengua poética sajona —aislada e inmune en cierto grado—, y sobre la velocidad del flujo en la lengua latina —con declive hacia la poesía oratoria— valen un Potosí.

En cierto curso desarrollado hace pocos meses en el I.F.A.L. (Institut Francais de l'Amérique Latine), cuyas especies corren riesgo de perderse, porque Jules Romains no ha escrito sus lecciones, recogí esta sugerencia de conjunto sobre la complejidad de la historia literaria, que es a lo que quería yo llegar:

Hay —decía Jules Romains en sustancia— cuatro historias posibles de una literatura o, si se prefiere, cuatro vetas que no se confunden necesariamente, aunque pueden entrecruzarse:

1º Una historia de las opiniones del "gran público," historia del "éxito contemporáneo." Víctor Hugo envidiaba la fama de Beranger. Verlaine decía: "¡Si yo pudiera alcanzar la posición de Rollinat!" Mallarmé fué blanco de las burlas de todos los periodistas de su tiempo. Alguna razón deben de tener los contemporáneos, pero mil veces resulta incomprensible a los ojos de la posteridad. Y todavía hay que distinguir aquí entre el público de las mayorías irresponsables y el de las minorías selectas. Por ahí hay antologías destinadas a mostrar lo que era tal o cual escritor a los ojos de sus contemporáneos, pero esta historia nunca se ha escrito metódica y sistemáticamente. Por supuesto, José Luis, habría que completarla con un examen sobre la evolución del juicio a propósito de los escritores, desde su respectiva época hasta nuestros días. Algo se ha hecho, en español, sobre el *Quijote*. Tiempo hubo en que se citaba a Solís y Rivadeneyra, el historiador de México, como poeta de talla, al lado de Calderón de la Barca. Y bien sabemos que, en el resplandor de éste, aquél desaparece del todo, "como arista seca al fuego." Yo he hecho algún apunte sobre *El periquillo sarniento* y la crítica mexicana. Por último, hay el misterioso juicio secreto, el de las capillas literarias, el que no se escribe porque parece obvio, el juicio que podemos llamar, en una palabra, dictamen de la tertulia. En el café literario de Madrid ha quedado gran parte de la apreciación que se concede a determinado autor, a veces para desecharlo del todo. Y de aquí que, de pronto, aparezca un crítico extranjero tomando muy en serio algún libro condenado ya en su patria de origen.

2º Historia de la literatura como expresión de la sociedad, según la perspectiva sociológica que puede desprenderse de Taine. Tipo que se enlaza con el anterior, a través del análisis de las causas del éxito. Nuestra América ha producido una literatura abundantísima bajo los estímulos sociales, no siempre movida por aquella "voluntad de forma," que decía Worringer y a que Ud. se refiere, podría ser un campo fecundo para este tipo de investigaciones. Algo parecido ha hecho Vernon Louis Parrington *(El desarrollo de las ideas en los Estados Unidos)*.

3º Historia de la literatura concebida como actividad especial y autónoma, con sus leyes por decirlo así extra-sociales: escuelas, formas, técnicas, estilística, etc. Jules Romains se refería aquí, como ejemplos, a Brunetiére, y a ciertos ensayos de nuestra minerva. Ud. ha mencionado otros más, entre los "estilísticos" de nuestros días. También puede fácilmente descubrirse el secreto enlace entre este tipo y los anteriores. Pero conviene defenderse de la tentación de reducirlo todo a un denominador común, pues dentro de una misma época se advierten extrañezas, hiatos y aun incompatibilidades: Cézanne, Zola, Mallarmé, Debussy, son más o menos coetáneos. La base puramente sociológica explica, a veces, tanto, que acaba por no explicar nada o por escamotear lo específico.

4º Finalmente, Jules Romains nos hablaba de la historia de la literatura entendida como simultaneidad o como sucesión de milagros, de genios y de obras maestras, que se rehusa en principio a la conciliación con los tipos anteriores; que ve en las obras fenómenos absolutos, desencajados o abstraídos de tendencias y de relaciones históricas. Su camino lleva a la legitimación de lo absurdo y lo fortuito, y hace ver cómo, por instantes, una corriente de mediocridad aparece representada por un genio.

Medite, redibuje a su modo, ahonde en el cuadro anterior, clasifique y subclasifique Ud. unos cuantos casos. Le prometo que llegará a buenos resultados.

El criterio principal de la historia literaria es la "trascendencia." Pero ¿qué entenderemos por tal? ¿La influencia inmediata, la influencia mediata o "resurrección"? ¿O todo eso que, sin ser "influencia," se llama en términos técnicos "fortuna" de una obra? ¿O bien la persistencia de la obra precisamente como rareza y cosa insólita, que no engendró o no pudo engendrar familia? ¿O todo ello junto? He aquí otros tantos extremos dignos de su examen.

Muy cordialmente suyo,

Alfonso REYES

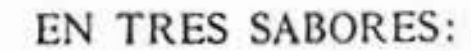
PRIMERAS COMUNIONES

FIESTAS DE 15 AÑOS

BODAS

Un Compañero Fiel para toda la Vida!

CHOCOLATE Nupcial



CHOCOLATE

Nupcial

Distinguido por Exquisito.

El Mejor fabricado en el Mundo.

EN TRES SABORES:

A LA VAINILLA, A LA CANELA Y AL GUSTO NATURAL DEL CACAO. ESPECIAL PARA BODAS, BAUTIZOS, PRIMERAS COMUNIONES Y TODA FIESTA

PIDALO EN SU TIENDA O DIRECTAMENTE A

"LA AZTECA S. A."

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

ERIC. 26-78-58 F.C. DE CINTURA NUM. 105 MEX. X-23-00

Reg. D.S.P. 16922 Prop. D.S.P. 10658



CARTA ORO
SOLO Y EN
HIGHBALLS

CARTA BLANCA
SOLO Y EN
COCKTAILS

NADA SUSTITUYE A BACARDI

MAS DE 40,000

PERSONAS TRABAJAN "CON NOSOTROS"

SIETE DE CADA DIEZ HOMBRES Y MUJERES QUE TRABAJAN EN ESCRITORIOS DE ACERO EN MEXICO, TIENEN LA MARCA



EN SU GAVETA CENTRAL

¡POR ALGO SERA!

RECUERDE USTED QUE EN MATERIA DE MUEBLES, NO POR SER DE ACERO SON TODOS DE BUENA CALIDAD. LOS NUESTROS SI LO SON. AHORA, NOS COMPLACEMOS EN SER LOS UNICOS EN OFRECER A LA INDUSTRIA EL COMERCIO Y LA BANCA DE MEXICO, UNA LINEA COMPLETA DE MUEBLES AERODINAMICOS DE PRESENTACION Y CALIDAD UNICAS.



PIDANOS QUE LE ENVIEMOS A UNO DE NUESTROS REPRESENTANTES.

DISTRIBUIDORA  MEXICANA. S. A.

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS DE LOS PRESTIGIADOS EQUIPOS DE ACERO

OFICINAS GENERALES
BOLIVAR No 21
ERICSSON 18-10-47
MEXICANA L-49-91
APDO 2471

Nacional
DIRECTOR GENERAL ANTONIO RUIZ GALINDO
UNA ORGANIZACION DE MEXICANOS

SALAS DE VENTAS Y
EXPOSICION BOLIVAR
25 Y MADERO 22
MEXICO D F

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE; MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE (ECC. I. 4)

EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE (JOB. 14, 1 y 2)

Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA (SALMO I)

VOL. XII. NUM. 38 MAYO DE 1946

EL HIJO PRÓDIGO

R E V I S T A   L I T E R A R I A



S U M A R I O

EL HIJO PRODIGO

AÑO IV. VOL. XII 15 DE MAYO DE 1946 NUMERO 38

SUMARIO

LIBROS

ILUSTRACIONES

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Fundador, *Octavio G. Barreda*. Editor, *Isaac Rojas Rosillo*. Director, *Xavier Villaurrutia*. Redactores, *Alí Chumacero, Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, José Luis Martínez y Rafael Solana*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 2.00 moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.60). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 20.00 (en E. U. A., Dls. 6.00). Números atrasados, $ 2.50. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.

GUANAJUATO



LA ciudad de Guanajuato es sin discusión una de las más pintorescas de nuestro país; prueba de ello es que nuestros pintores y dibujantes, fotógrafos y escritores, se han ocupado de copiar e interpretar la belleza de la tradicional ciudad. Pero además, Guanajuato ofrece como pocas ciudades, edificios y sitios históricos que suscitan nuestra evocación.



FRIDA KAHLO 1930

LUTHER BURBANK

Lámina I

EL

HIJO PRÓDIGO

AÑO IV VOL. XII, NUM. 38



15 DE MAYO DE 1946

R E A L I D A D

EL LECTOR de estos comentarios iniciales de nuestra revista podrá, con alguna razón, acusarnos de monotonía, al ver que también el de hoy está dedicado al teatro. Sólo que ahora nos referimos, para decirlo rápida y concretamente, a las manifestaciones teatrales apoyadas, amparadas o aceptadas por la Dirección de Educación Estética de la Secretaría de Educación Pública, que, sin criterio alguno, permite que en el escenario oficial del Palacio de Bellas Artes se lleven a efecto representaciones sin la menor importancia. Nos referimos a lo que, por medio de una publicidad sin órbita, se anunció como una temporada de Teatro Libre y que no fué sino un juego frustrado en el que la desproporción entre el anuncio y el resultado coloca a sus organizadores en un plano de ridículo, pero no mayor que el de quienes aceptaron repertorios como el anunciado, y sólo parcialmente cumplido, puesto que éstos representan el criterio oficial en materia de actividades teatrales, culturales, realizadas en el teatro del Estado.

No estamos en contra sino en favor de los grupos teatrales que, insatisfechos de la trayectoria del teatro profesional en México, pugnen por oponerse a sus métodos y repertorios. Pero sí estamos abiertamente en contra de quienes no pueden oponer ni métodos ni repertorios de consideración a la rutina de los teatros comerciales. Tampoco estamos en contra de que el Estado favorezca y aliente a grupos de teatro experimental en locales adecuados, pero sí estamos en contra del hecho

de ceder a los advenedizos un local que, en tal caso, debería ostentar —ya entonces abiertamente—el famoso letrero histórico "Se alquila."

Ni las primeras figuras—así llamadas en la publicidad—que trabajaron en el libérrimo Teatro Libre y que pasaron, en virtud de una imposible y peligrosa pirueta, del cinematógrafo al teatro, como si el cinematógrafo fuera la escuela de actores de teatro cuando la verdad es justamente lo inverso; ni el repertorio que se limitó a dos obras medianas y nada significativas del teatro contemporáneo, ameritaron la graciosa concesión del Teatro Oficial a los presurosos aficionados entre los que, justo es consignarlo, las segundas partes fueron siempre o casi siempre mejores que las primeras.

Añádase a lo anterior, para completar un paisaje ruinoso, la falta absoluta de calidad en las anónimas traducciones de las obras de Luchaire y Coward, vertidas a una jerga isleña o porteña, en una mezcla insoportable a los oídos menos exigentes. Añádase también algo que ha sido señalado ya con acierto en *Letras de México* acerca de la ignorancia real o intencional de los directivos del Teatro Libre, hacia obras de nuevos autores mexicanos.

Por un desconocimiento de nuestro pasado teatral inmediato, los cronistas no mexicanos han visto con benévola mirada estos intentos. Convendría que recabaran informes y se orientaran * al punto de saber que los hasta ahora únicos teatros experimentales mexicanos que han hecho historia, y que son los de *Ulises* y *Orientación*, trabajaron en teatros adecuados y con una modestia y una inteligencia que no asoma siquiera en estos nuevos intentos. Y que sólo excepcionalmente y en momentos en que dos directores habían logrado alcanzar dominio de su técnica y dominio sobre los actores que estaban a sus órdenes, ocuparon el escenario del Palacio de Bellas Artes para dirigir obras considerables: por ejemplo *Minnie la cándida* de Máximo Bontempelli y *Anfitrión 38* de Jean Giraudoux.

Es costumbre en estos comentarios oponer a la *realidad* el plano imaginario. Son tan obvias en este caso las reflexiones que se desprenden en contra de esta penosa realidad, que no haremos al lector la injuria de repetirle lo que en este momento ha pensado ya.

* Rodolfo Usigli, *México en el Teatro;* A. Magaña Esquivel, *Imagen del Teatro.*

EL MUNDO RECONQUISTADO ◦ DE JAMES JOYCE ◦

◦ POR FRANCISCO ZENDEJAS ◦

CUANDO, hace unos siete años, apareció en el mundo literario la primera edición de *Finnegan's Wake*, la sorpresa sacudió a todos los lectores de habla inglesa. Durante más de diez años se había hablado copiosamente de la obra que James Joyce componía y a la que se conocía con el título primitivo de *Work in Progress*. Las ideas expuestas por algunos de los pocos que habían sido admitidos a husmear en el "proceso de esa obra," contenían las más sorprendentes afirmaciones y las sugerencias más contradictorias. Por otra parte, la noticia de que varios arquitectos de la pluma, desde Ezra Pound hasta Valery-Larbaud (a quien se debe la traducción al francés de *Ulises*), vivían en estrecha comunión con Joyce, asistiéndolo en la elaboración de su magna obra, en Suiza, reproducía el interés literario hasta el grado de una insana curiosidad, que lo mismo descubría elementos de crítica constructiva que soplaba la mentira y la malicia en la labor del poeta irlandés.

Por fin *Work in Progress* vino a la vida con el nombre de *Finnegan's Wake*, y la sorpresa, la malicia, la curiosidad, todo fué borrado por el estupor, un estupor que cundió a todo el mundo y que eliminó la crítica, pues nadie se atrevía a siquiera sugerir el contenido, el significado o la trascendencia del gran engendro —en una palabra, nadie podía leerlo, ya que estaba escrito en una lengua *completamente* nueva, inventada (o descubierta, nadie lo sabía) por James Joyce.

Poco más tarde, el mismo Joyce se encargó de grabar un disco del capítulo concerniente a Anna Livia Plurabelle, uno de los personajes principales de la novela. Los aficionados a la obra joyceana acabaron con la edición de este disco en unos cuantos días y —como en cierta ocasión me tocó observar en Nueva York— se reunían en grupos literarios a escuchar el disco sin poder descifrar su significado. La voz del autor, unida a la rítmica y melódica lengua del *brogue* dublinesco, se perdía en la escala musical de un idioma que nadie conocía, de un cúmulo de palabras que no tenían relación con ningún idioma existente.

Poco a poco fué muriendo el interés, mezclado con cierto sentimiento de humillación de parte de todos los literatos y críticos que habían tratado vanamente de otear en ese nuevo microcosmos joyceano. La crítica se abstuvo por completo de mencionar la ininteligible obra y regresó a su goce de *Ulises*, o del *Retrato del artista adolescente*, declarando a aquélla como una exhibición innecesaria de conocimientos, como una mala pasada, como una aberración literaria.

Yo recuerdo haber leído, hace unos cuatro años, el ensayo de un crítico colombiano, cuyo nombre escapa a mi memoria, de acuerdo con el cual *Finnegan* era el relato épico de un héroe mítico finlandés que venía a rescatar a su patria de la opresión eslava —o sea, una interpretación de la guerra ruso-finlandesa que en aquel entonces tenía lugar.

Los comentarios se volvieron, pues, burdos y una especie de juego de la imaginación. La crítica seria, sin embargo, se retiró al estudio de la obra joyceana que había antecedido a *Finnegan*. Renació el interés por *Ulises*, alrededor del cual se fué formando un sistema de ideas basadas en el estudio, breve pero jugoso, de Jung. Este psicoanalista estaba en aptitud de descifrar mejor el contenido de *Ulises;* de revelarlo en su fondo somático y onírico.

Jung encontró, científicamente, una forma penetrante y plástica para analizar *Uli-*

ses, al compararlo con la tenia, el gusano cuya reproducción va de un organismo a otro organismo, a otro organismo, en el mismo sentido que los capítulos de *Ulises* a otra idea a otra idea, ligadas entre sí por un orden cronológico, pero diferentes y, podría decirse, sin ningún parentesco medular. Esta descripción me pareció, en aquel entonces, satisfactoria. El psicoanalista había descubierto que el poeta podía componer su obra en un sentido totalmente alejado de las normas tradicionales de la literatura; que el pensamiento se adaptaba a otras dimensiones lo mismo que los elementos de la física o, como ya lo había demostrado la pintura, a dimensiones espaciales que lejos de desligar a la obra del mundo conocido la ayudaban a envolver a éste con nuevos y plurisimbólicos elementos.

Pero durante todo el tiempo en que *Finnegan's Wake* fué sumergida en el silencio, en silencio también y sin muchas probabilidades de éxito, pero con un empeño poco común, trabajaban dos literatos norteamericanos en la increíble hazaña de desentrañar el contenido y el significado de aquel engendro.

Cinco años después de la publicación de *Finnegan* apareció la interpretación del mismo por Joseph Cambell y Henry Morton Robinson, publicada por la casa Harcourt, Brace & Co. de Nueva York. A la presentación de este estudio está dedicado el presente artículo, al mismo tiempo que al esclarecimiento de algunos puntos para el público que, sin conocer el inglés, ha seguido atentamente la formación de ese nuevo estilo literario conocido como "corriente de la consciencia" (*stream of conciousness*), del cual, el último capítulo de *Ulises* puede ser considerado como generador.

El trabajo de Cambell y Robinson está compuesto de tres elementos: o más bien, de tres tiempos divididos en la siguiente forma: traducción a un inglés, más o menos legible, de la historia de *Finnegan;* explicación de los autores, de cada uno de los capítulos e interpretación histórica filosófica de la obra. Estos tres tiempos que aquí presentamos en un orden arbitrario, están coordinados de diferente manera por los autores.

Cambell y Robinson, seguramente por la confesión de alguno de los literatos que ayudaron a Joyce en la composición de *Finnegan*, hallaron una pista fundamental en la filosofía de Giambattista Vico, tal y como fue expresada en *La Scienza Nuova.* Los investigadores planearon su búsqueda sobre la noción viconiana de que la Historia atraviesa cuatro fases: teocrática, aristocrática, democrática y caótica, la última de las cuales (como la nuestra) se caracteriza por el individualismo y la esterilidad y representa el *nadir* de la caída del hombre.

Si el hallazgo semántico de Cambell y Robinson tiene o no validez, tal cosa importa poco para lo que de acuerdo con esa base pudieron descubrir. Se puede aun dudar de la veracidad de este fundamento filosófico para la gestación de *Finnegan*, mas lo cierto es que dicho fundamento sirvió a los autores, si no para desentrañar por completo el misterio literario del siglo, sí para ponerlo al alcance del lector que esté familiarizado ya con el estilo y el espíritu de la literatura *stephenoumena.*

Sin dudar de esa veracidad, Cambell y Robinson se lanzaron en seguimiento de "un gigantesco vértigo, de obscuras efigies que pasan casi inadvertidas y desaparecen en horizontes de neblina, para ser remplazadas por otras, vagas pero semi-familiares. En este escenario revolvente, héroes mitológicos y sucesos de la más remota antigüedad ocupan los mismos planos temporales y espaciales de los personajes modernos y de los sucesos contemporáneos. Todos los tiempos ocurren simultáneamente; Tristan y el Duque de Wellington, el Padre Adán y Humpty Dumpty (Simón el Bobito), emergen en una sola percepción. Cada línea contiene múltiples significados; alusiones que se entrelazan a las palabras-claves, mientras las frases se envuelven co-

mo temas de *fuga* dentro del nervio de la obra..."

Es una concepción de concepciones, para llegar a relatar lo ocurrido a un ciudadano común y corriente de Dublin, uno de esos personajes de las baladas irlandesas, cuya historia contiene lo trágico y lo cómico extrañamente enlazados.

Desde luego, Cambell y Robinson han hallado, semánticamente, el camino para destruir la semántica... o para negarla. Es éste, creo yo, uno de los aspectos más interesantes de *Finnegan*, que apuntaba ya veladamente en el *Retrato del artista*, cuando comenzaba a desfigurar las palabras y a buscarles un sentido diferente. Porque la semántica nos dirige hacia la investigación de las palabras que usamos en el idioma contemporáneo; esto es, que su tiempo y espacio pueden ser medidos y calculados certeramente, de acuerdo con la Historia. Pero el idioma de Joyce se fuga de este plano; se sustrae a la investigación de las palabras, para crear desde ahora palabras cuya raíz e historia estén fincadas en el presente. Si en fragmentos de la obra hallamos el significado pasado de una palabra, más cierto es que en cada uno de los casos encontramos implicaciones que van hacia el futuro, formas lingüísticas que hallaremos al cabo de los años, no sólo por su musicalidad y ritmo, sino porque el presente —nuestro pensamiento, nuestra filosofía— así lo indica sin que hayamos aún encontrado la forma de expresarlas.

Podemos juzgar que, por lo menos, cuatro quintas partes de lo afirmado por los dos investigadores de *Finnegan* son verídicas, dejando el resto, como ellos mismos honradamente reconocen, a la imaginación, a un cálculo de probabilidades. Esto es suficiente para revelar a James Joyce, el hombre. En efecto, en ninguna de sus obras, James Joyce se había pintado tan verídicamente como en *Finnegan*. Su identidad se cubre bajo el pseudónimo de *Shem, the Penman*, cuya vida se ve truncada y aplastada por la existencia de su hermano, *Shaun*. Por lo pronto, Abel y Caín vienen a la historia, son representados en la obscura Dublin hasta trasmutarse en Joyce y el ambiente sórdido y provinciano de Irlanda; la historia de su padre quien (en cierta ocasión) fue arrestado por adolecer del pecaminoso espíritu exhibicionista que lo llevó a mostrar su sexo a dos chicas en un jardín de Dublin, donde se erige la estatua de Wellington, y donde, también, alguien relata la historia de ese típico padre irlandés, borrachín y pendenciero, que ha engendrado a Shem y Shaun por intermedio de Anna Livia Plurabelle, una belleza que a ratos es lavandera, y a ratos víctima de las habladurías de las comadres.

En esta trasmutación de las grandes tragedias históricas; de los héroes y de los personajes de la mitología hacia el mundo exclusivo y reducido de James Joyce, ciudadano de Dublín, está radicada la sensibilidad del novelista, al mismo tiempo que se expresa su vanidad intelectual, su rabia por hacer oír al mundo el drama de su tierra desde que Cromwel marchó con sus legiones por el suelo de Erín.

Sin embargo, su orto ideológico no le permite olvidar que en cada caída hay una resurrección, una pirueta religiosa que se ha plasmado en el mundo de las representaciones históricas, de la que sólo se puede hablar irónicamente, o por medio de esa otra pirueta que James Joyce hace ejecutar a Finnegan (un personaje de la mitología irlandesa) en el momento de su resurrección, cuando es remplazado por HCE —nombre que lo mismo sirve para designar a Humphrey Chimpden Earwiker (padre de Shem y Shaun); a *Here Comes Everybody* (el hombre ordinario, el *moron*), que a Haveth Childers Everywhere (Tiene Hijos Dondequiera). La resurrección se ha realizado, está suministrada por medio de una trampa, de una triquiñuela similar a aquellas que han servido para formar ídolos e íconos a través de la Historia.

Con esta trasmutación, Joyce descubre que después de la derrota y la sumisión impuestas a Irlanda, sus habitantes se desquitaron masoquistamente con la creación de

símbolos sociales que les ayudaron a sobrellevar la humillación. Esa misma humillación ha estado presente en la vida del hombre Joyce, en los años de la juventud, cuando su genio literario no había sido reconocido, cuando el ambiente provinciano del rústico Dublín lo obligaba a vivir en el ostracismo intelectual y a tener por compañeros a matones de taberna, borrachines y jóvenes impíos. En el Libro de los Hijos, parte segunda de *Finnegan*, el mismo Joyce precisa este aspecto de su vida, que hasta entonces era obscuro.

De ahí volvemos, paso a paso, a los capítulos medulares del *Ulises;* de HCE a Mr. Blum; de Anna Livia Plurabelle a la Esposa de Blum (que se presenta a sí misma en el impresionante monólogo del capítulo final del *Ulises*). Y de ahí, también, proseguimos hasta el *Retrato de Artista*, al re-encontrar a Stephen, que ya luchaba por ocultar su nombre, por hacer secreta la historia de su familia, con aquella vaguedad en que se envuelve la vida de su padre borrachín, que llora interminablemente la muerte de Parnell —un ídolo con muchos rincones obscuros y dudosos—; así como la descripción de la madre, insensible e inculta por la carga económica y laboriosa que sobrelleva como sostén de la familia.

Hallamos, por fin, el misterio revelado. La explicación de Jung que tanto nos satisfacía ya no tiene validez, porque *Ulises* mismo no es una simple formación de ideas, sino un capítulo medular en la obra del poeta; un paso hacia su propia glorificación; un camino hacia la caverna secreta de Dédalo, que Stephen, el joven, perseguía insistentemente.

Cierto es que la imagen que anteriormente teníamos de la obra joyceana, queda despintada; que se derrumba ante nosotros la idea de un literato para el cual no había barreras; que cae al suelo aquel mundo imaginario de sistemas filosóficos; de religiones; de representaciones oníricas que la crítica había tan pacientemente construído alrededor de Joyce. Pero al hacer su propia confesión, el poeta nos ha indicado el camino seguro para el conocimiento de su obra, una obra ligada hasta el más minúsculo de sus significados a la vida personal del poeta, lo mismo consciente que subconsciente; en la realidad y en sus sueños; una obra que Freud hubiera escrito siguiendo cada una de sus teorías en el psicoanálisis.

Para finalizar, no puedo dejar de esbozar que un elemento fundamental de la obra joyceana tiene que ser buscado y descubierto para comenzar a realizar un estudio sustancioso de Joyce *in toto*. Ese elemento es el giro, el *twist* que provocó en el escritor el trauma incalculable que lo llevó a construir un lenguaje para sí propio en el cual poder confesar la historia de su vida. Si el esfuerzo realizado por Cambell y Robinson en la lingüística pudiera triunfar, en la misma medida, en el análisis psicológico, la obra de Joyce quedaría completamente al descubierto y contribuiría, definitivamente, a la formación de una nueva literatura, a la iniciación no de un estilo, ni de una idea estética, sino a la apertura de horizontes literarios en el futuro que terminarían para siempre con la concepción bilateral del academicismo, o purismo, frente al romanticismo de las letras, concepción en medio de la cual el escritor de nuestra época sólo puede abrazar la idea de la rebelión o del ostracismo voluntario ante la forma convencional que lo estrangula.



POEMAS DE BENJAMIN PERET

PARA PASAR EL TIEMPO

EN mayo o septiembre
los utensilios de cocina castañetean los dientes
y su pelo cae porque los sombreros pierden el suyo
Así el humo que sale de una gaveta
indica que un avión
en algún lugar entre un álamo y un casco de buzo
traga el polvo que había escupido en otra parte
y eso nos hace reír
como un melón
como una salchicha
como una tarta de crema
como una botella de Leyden
como la apertura de la pesca
como un saco de trigo
como *etc.*
que danza en los armarios donde duerme la vajilla asada al horno
quebrada por la guerra de 1870
y que pide en todos los tonos
que se le dé una corbata de lámina ondulada
que fuera una cabaña de conejos
en que los resortes
se volvieran pan fresco y blanco
como una ostra perlera suspendida al cuello de una mujer desnuda
sin voz ni pelos
pero tan blanca que se diría un bosque de pinos
en el ojo de una cerradura.

(De *Derrière les fagots, 1934.*)

PARPADEO

VUELOS de loros atraviesan mi cabeza cuando te veo de perfil
y el cielo de grasa se estría de relámpagos azules
que trazan tu nombre en todos los sentidos
Rosa que tiene por tocado una tribu negra dispuesta sobre una escalera
donde los agudos senos de las mujeres miran a través de los ojos de los hombres
Hoy día a través de tus cabellos miro
Rosa de ópalo de la mañana
y a través de tus ojos me despierto

Rosa de armadura
y a través de tus senos de explosión pienso
Rosa de estanque verdinoso de ranas
y en tu ombligo de mar Caspio duermo
Rosa de rosal silvestre durante la huelga general
y entre tus espaldas de vía láctea fecundada por cometas me pierdo
Rosa de jazmín en la noche de lavandería
Rosa de casa hechizada
Rosa de selva negra inundada de sellos de correo azules y verdes
Rosa de cometa volando sobre un terreno vago donde batallan niños
Rosa de humo de cigarro
Rosa de espuma de mar hecha cristal
Rosa

(*Je sublime, 1936*)

ALLO

MI avión en llamas mi castillo inundado de vino del Rhin
mi ghetto de lirios negros mi oreja de cristal
mi roca rodando por el acantilado para aplastar al guarda rural
mi caracol de ópalo mi mosquito de aire
mi edredón de aves del paraíso mi cabellera de espuma negra
mi tumba agrietada mi lluvia de langostas rojas
mi isla voladora mi uva de turquesa
mi colisión de autos locos y prudentes mi arriate silvestre
mi pistilo de cardillo proyectado en mi ojo
mi bulbo de tulipán en el cerebro
mi gacela perdida en un cinema de los bulevares
mi cofrecillo de sol mi fruto de volcán
mi risa de estanque oculto donde se ahogan los profetas distraídos
mi inundación de casis mi mariposa de morilla
mi cascada azul como una ola de fondo que hace nacer la primavera
mi revólver de coral cuya boca me atrae como la boca de un pozo
reverberante
helado como el espejo en que contemplas la huída de los colibrís de tu mirar
perdido en una exposición de lencería enmarcada de momias
te amo

(*Je sublime, 1936*)

TRADUCCION DE CESAR MORO

VIAJE A UN LAGO

Pór ANTONIO SANCHEZ BARBUDO

EL TREN iba a partir. Yo estaba dentro. Oía voces y campanas, ruedas de acero sobre la piedra. Apoyado en el marco de una ventana, veía el andén, divisaba luces veladas por blanca neblina, advertía confusamente el ir y venir de muchos pasajeros. Me hallaba dispuesto a salir y, por lo mismo, ya en cierto modo lejos. Un momento antes yo había sido otro. Ahora no estaba ni aquí ni allá, sino desprendido y sin llegar, como en tránsito sin haber aún partido, como entre dos mundos. Estaba sereno; en realidad no hacía nada, pero sentía que la fatalidad movíame por dentro.

"Si durmiera esta noche en Madrid," pensaba, "mis ojos fatigados al despertar verían lo mismo que hoy vieron: la misma dura esquina, la misma rama. Pero mañana veré otra cosa, algo que ahora no puedo imaginar, no sólo distinto sino lejano: un árbol quizás teñido por esa luz de lo que no conocemos. Veré un paisaje nuevo tras una noche que no será como otra noche cualquiera, sino noche móvil, como a través de un túnel que condujera allí donde las cosas aparecen bañadas en el aire virginal."

Yo iba a salir, y como adelanto a los misterios que todo viaje ofrece, se me había concedido ya cierta movilidad. Podía hacer a Dios un fraude bajándome del tren y viendo a éste partir desde el andén. Mas, no sé exactamente por qué, no lo hice. Tal vez temí perder el importe del billete, o bien pensé que una vez en tierra todo el alado encanto que me proporcionaba la idea de que, inmóvil, iba pronto a alejarme, desaparecería súbitamente, borrando en su huída no sólo la alegría que imaginé me produciría ese engaño, sino incluso el recuerdo de la inquietante sensación pasada.

El tren arrancó al fin. Yo iba solo en un departamento y me acomodé en la butaca, poniéndome a escuchar con atención el rítmico traqueteo. La luz era mortecina. Una hora después pegaba mi frente al cristal y observaba lo poco que podía ver del negro suelo. Ya como juego imaginaba lo que, andando, podría tardar en volver a Madrid si descendiera en medio de ese triste páramo. Seguro estaba que rodeado de un silencio que animarían tal vez grillos o ranas, cuando el tren con sus luces se hubiera ya perdido, bajo las estrellas, el paisaje nocturno se haría para mí más íntimo, más comprensible; se llenaría quizás de horrores anteriormente imaginados, pero no sería esa llanura de hastío y muerte que creía ahora ver desde el movible observatorio que el tren me proporcionaba.

Me dormí tarde. Entre sueños fui sintiendo cómo mi alma, la que antes tenía, iba quedándose atrás, inalcanzable, mientras mi cuerpo se movía sin yo quererlo, transportado. Y si pensaba volver a mí, recuperar esa parte que allí clamaba, sentía que yo no era yo exactamente, que había cambiado, que no tenía alma, o tal vez que ella se había puesto un disfraz: tenía alma de viaje, en tránsito, alma que va de la noche al día; y mi yo aquél, mi alma aquélla, el que yo fui, incluso el que fui en la estación, quedaba atrás, perdido; mientras yo, arrebujado, era otro, pasaba lentamente a ser otro, alguien nuevo que a la mañana siguiente sólo guardaría del hombre de ayer un recuerdo (aunque, evidentemente, aun entre sueños no ignoraba que, en el fondo, yo era yo mismo, y esta seguridad me parecía un consuelo).

En la mañana abrí los ojos, pero los cerré en seguida para saber cuál era mi situación y hacer posible así el gozar de la sorpresa: quería saber quién era yo y con qué alma, en definitiva, iba a mirar. El resumen fué rápido: yo era yo mismo, renovado, y vivía en la mañana. Pasé la mano por mis cabellos y dejé caer el cristal: aquello era Castilla, y allí junto a mí estaban los chopos, los frescos chopos junto al riachuelo, en una inmensa y rizada llanura clara y azul. Era un paisaje muy leve, como de viento pintado, casi como si no existiera, como si no se pudiera ver, y al verme yo viéndolo, ante ese limpio escenario sin fondo, sentí que una inocente alegría me llenaba el pecho y subía a mi garganta. Entre la luz de la esta-

ción y ese indeciso y lívido reposo del campo de Castilla en la mañana, entre aquella bruma y esta bruma, de la turbiedad a lo ingenuo, se interponía una larga noche tendida, noche de viaje, de ninguna parte, noche en vuelo, de ausencia. Ahora yo estaba aquí y los chopos iban pasando cándidos y esbeltos dejando entre sus ramas, prisionero, un vientecillo de la noche aún adormecido.

Unas horas después deambulaba por las calles de Zamora. Apenas recuerdo de esta ciudad sino una plaza y una antigua iglesia desmoronándose, muy vieja iglesia erguida como por olvido en un extremo de la villa, junto al río, entre callejas en laberinto llenas de escombros. Olvidé casi todo, pero recuerdo lo esencial: el aire oscuro de vejez auténtica que envolvía esa ruina, no ruina de museo, catalogada y sola, desprendida de su origen, sino ruina arrastrando vida, momia florecida, paredón de gastada tierra en que ávidos se clavaban mis ojos. Aquella pared era la persistencia, aquel aire morado era el vivo recuerdo de otros siglos, de otro modo de ser, el recuerdo de otro que tal vez yo fuí.

Subí luego a una camioneta y comencé a dar tumbos por una estrecha carretera. Diríase que cada kilómetro me alejaba por lo menos cien de mi punto de partida, pues los caminos laterales y raros, poco frecuentados, nos adentran mucho más hacia lo desconocido, nos alejan mucho más de lo cotidiano. Sabía que iba a llegar a un lugar remoto y extraño, y así fué.

Puebla de Sanabria, villa de encerrados hidalgos, no era real, sino imaginada, soñada tras una descripción. Aquellos sombríos caserones con escudos, aquellas empinadas calles y aquella fuente rural, tenían una nota constante, un tono uniforme que parece sólo puede dar el arte. Advertí en el primer momento, mientras como sonámbulo pisaba lúgubres guijarros, que lo que veía no era el objeto, la vida múltiple, sino ese como resumen estético, esa especie de síntesis de un solo color que —queriendo encerrar el todo— hace el artista al devolver la impresión recibida. Sin embargo, aquellas casas, al igual que los seres, no eran la mentira del arte sino la realidad misma de la vida antes de pasar por el fuego reductor de un espíritu. Si acaso, lo que veía era quemado por mí, envuelto, penetrado por mi conciencia; mas como yo no me hallaba en la ineludible necesidad de expresar en ese instante mi sensación, no me veía forzado a hacer exclusión, síntesis alguna. Aquello era Puebla de Sanabria, simplemente, y yo estaba allí: maravilla no pequeña. Esa callejuela, aunque estable, era móvil, varia, indeterminada: vital. ¿De qué provenía entonces la pátina, esa tonalidad común, ese como manto de arte que cubría los portalones y las esquinas, las piedras del suelo, el aire incluso que yo respiraba? ¿Quién era el excelso artista que había logrado aquella unidad? Me detuve ante una antigua casa de piedra herméticamente cerrada y la miré durante largo tiempo. Era la hora del crepúsculo. Sentí entonces que lo fugaz de mi deseo, mi anhelo, lo volátil de mi conciencia, la impalpable materia de mi alma, eso que estaba dentro de mí y que yo no podía apresar ni contener, esa como atmósfera interior que me permitía ver y darme cuenta de que veía, y que diríase escapaba de mí cuando yo miraba, ese aire, iba a depositarse blandamente sobre aquella rígida pared teñida por el tiempo. Esa era la pátina, la tonalidad uniforme allí presa; el alma cambiante, inasible; el aroma que muchas almas, muchas ardientes miradas habían ido fijando. Me pareció, pues, que la inestable caricia que los ojos otorgan pasajeramente a lo que miran, esa luz que como nimbo sutil envuelve el objeto en el instante en que lo miramos con amor, para esfumarse pronto si nos vamos, para borrarse luego cuando nadie lo contempla, allí, en aquella casa, en aquel pueblo, por un milagro había quedado detenida. Esa huella de algo que no pesa había dejado allí un color sencillo, color de alma vieja, siempre la misma; como el ligero roce —casi de un ala— de muchos labios peregrinos, que deja en la dura piedra una honda cavidad.

Varias madrugadas, sentado en una mecedora, bajo una parra, pasé en aquella colgante terraza de la fonda de Puebla, desde donde veía encenderse y apagarse las luces

del valle. Yo estaba enfermo, necesitaba reposar y me esforzaba en no pensar en nada; pero quizás justamente por eso, las más inquietantes sensaciones llegaban a mí como ronda en la noche.

Una tarde partí para el lago. Era el otoño. El viaje de Puebla de Sanabria al lago de Castañeda es muy corto: apenas unos catorce kilómetros. Sin embargo, nuevamente sentí que me alejaba mucho, mucho más aún; que iba hacia los confines del mundo, hacia montes incultos y lunares, rayando ya con Portugal. Por el camino vi unos bajos robledales color de oro entre los cuales, ondulante y sereno, corría un riachuelo que espejeaba mostrando reflejos de hoja seca, de rosada nube o plata. Los árboles entrecruzados me parecieron bien dispuestos, como preparados por la mano maestra de un pintor, y el tono y los matices eran los de un colorista prodigioso. Mas *ese paisaje no era para ser pintado*: esto fué lo único que supe entonces. Me sentía angustiado contemplando, a través de la ventanilla del coche, aquellos melancólicos robledales que nadie veía y el riachuelo en medio de un paisaje silencioso y casi siniestro. Oscuramente supe luego que las impresiones que había de empezar a sentir horas después, junto al lago, arrancaban en realidad de allí, de ese lugar y de ese instante; pero, sólo muchos años más tarde, de pronto un día comprendí lo que entonces no llegué a entender, lo que en el fondo de mí pensé o sentí mientras pasaba distraído, como contando sin querer los árboles: aquel tan hermoso paisaje estaba destinado a ser visto sólo por aquellos a quienes, en apariencia, de nada servía; sólo por los que diariamente se hundían en la tristeza y desolación de ese lugar. Ningún pintor podía llegar de fuera y alegremente, tras rápida visión, trasladar a un lienzo ese paisaje para exponerlo luego en un museo. No, no era posible, porque si no se internaba él en esa belleza, lo que suponía también hundirse en renuncia y muerte, en pesadilla y desesperanza, nunca podría percibirla. Unicamente sufriendo se podía ver ese otoño, el cual era visible sólo cuando nadie lo buscaba y a nadie interesaba descubrirlo, cuando el artista renunciaba al gusto por la belleza y se sumía en el verdadero dolor: de aquella tristeza en abandono, de aquel casi horror que era preciso aceptar resignadamente, los dorados robledales y el tranquilo río eran como el secreto lujo. Yo no supe entonces esto exactamente, pero sí supe que habría de permanecer junto al lago aunque no me gustara, y precisamente porque sabía que no me iba a gustar; habría de quedarme allí aunque me sintiera muy solo, aunque tuviera miedo; aunque no se alejaran ya nunca de mí esas sombras que me iban llenando a medida que el cielo se oscurecía y me acercaba al caserón del lago, ese casi deshabitado caserón del que me habían hablado.

Había aún luz de día; podían aún distinguirse las oscuras siluetas de unos árboles cuando, al remontar una loma, pude un instante ver las aguas de Castañeda. Vislumbré el lago como brillante espada, agua dormida entre montañas en la tarde opaca: una gran luna, esquivando las sombras, había puesto allí delgado manto de plata. Era una luz muy serena, aislada de la noche, como ilusorio telón de fondo que asomaba tras el negro tejado; espejo que convertía la casa en más sombría, destacando más su soledad.

Bajaba por tortuoso camino, mas pronto el vehículo se detuvo. Pagué al cochero, un hombrecillo escuálido con el que antes apenas había cruzado dos palabras. Mientras él contaba las monedas, súbitamente sentí ansia de compañía. Pensé en invitarle a una copa. Sin embargo, decidí no pedir que esperara, y le dejé partir aun antes de saber si realmente había alguien en la casa o no, y si me permitirían o no quedarme allí. No tardó el coche en dar la vuelta y alejarse.

Me sentí muy solo cuando miré en torno: me encontraba en una explanada; peladas, suaves colinas cenicientas envolvían el lago; montes desgastados por los siglos, abollados, quemados por internos fuegos, mostraban su contorno entre las copas de las árboles frondosos que me rodeaban. El azul del cielo comenzaba ya a tornarse oscuro mientras, rítmicamente, croaban las ranas haciendo más lúgubre la calma de ese apartado paraje.

La casa parecía herméticamente cerrada. Tomé con pereza mi maleta y, acariciado por suave viento, envuelto en el viejo aroma del otoño, avancé hacia el portalón ya sin ver la brillante hoja de plata que antes viera, ya sin oír ruido alguno. Miré hacia los lados, a lo largo del muro, y otra vez sentí como si a mi pecho llegara descarnada mano: veía balcones en fila, muchos cerrados y desiertos balcones de madera a los que, en medio de grave silencio, habíase acercado la noche de los campos antes que a otro lugar. Era como si la oscuridad se encontrara allí, se aposentara allí; como si diversas noches aisladas, fijas, se hubieran por costumbre prendido a la espectral pared. "Todos los días a esta hora la noche será aquí igualmente siniestra," pensé, asombrándome de que una tan verdadera muerte pudiera así, en un rincón, agazaparse cada día.

Hice sonar la aldaba y, al cabo de un buen rato, después que la ancha puerta hubo gemido dolorosamente, apareció en la rehendija un campesino. Le hice saber mis propósitos. El murmuró algo, vaciló un momento y, al fin, cerró la hoja ante mis narices. Yo esperé fuera. Unos instantes más tarde surgió de nuevo el mismo hombre, esta vez con un farol en la mano, y me indicó que pasara. Yo le seguí sin decir nada. En seguida me hallé en una amplia sala donde había una mesa muy larga, color verde, y muchas sillas. Al lado quedaba una gran cocina muy mal iluminada. Entramos. Dos niños estaban en un rincón, de pie, mirándome con asombro. Junto al hogar, una mujer muy tiesa me contemplaba fijamente. Expliqué de nuevo mis intenciones, la causa de mi llegada. Ella escuchó en silencio. Era evidente que no se hallaba muy dispuesta a admitirme como huésped; en todo caso no se sentía en modo alguno feliz por mi presencia. Cuando no tuve nada más que decir, me callé. Entonces habló ella: la temporada había acabado, no había allí nadie, apenas tenían víveres... Su tono, sobre todo, era desagradable. Sin embargo, aunque de mala gana, al fin accedió a que me quedase.

Cerrado el trato, el hombre tomó el farol del suelo, donde lo había antes dejado, y se dispuso a conducirme a mi habitación. Según creí advertir, él estaba casi contento. Subimos por una estrecha escalera de madera y luego avanzamos por un largo pasillo. Yo le seguía mudo, mas cuando vi que se detuvo ante una puerta, y que buscaba la llave, pregunté:

—¿Da esta habitación al lago?

—Todas las de este lado —respondió al fin, después que se hubo vuelto hacia mí y que alumbró mi cara con el farol.

Quedé solo y a oscuras en la alcoba mientras él fué a buscar la vela. Me acerqué al balcón y, descorriendo el pestillo en la madera, abrí una pequeña ventana. No había cristal y sentí un fresco viento llegar del lago juntamente con suave murmullo. La luna seguía iluminando el agua, mas ahora los rayos se quebraban en una superficie levemente agitada. Ya era de noche. Miré las estrellas y respiré ansioso.

El hombre trajo la vela, pero salió de nuevo para buscar agua. Contemplé entonces las cuatro paredes de mi estrecha habitación, encalada como celda de monje, tosca y sórdidamente amueblaba. Cerré la ventana. Aquella cámara estaba preparada para guardar la nada, para encerrar húmedo aire durante todo un invierno. Ahora yo estaba allí, había violado el secreto de esa triste alcoba, tumba que en otro tiempo diera albergue a los vivos.

Salí pronto y bajé hasta la terraza que había visto a los pies de mi ventana, una amplia extensión de tierra pegada al agua, a poca altura. Al otro lado de la casa se hallaba la explanada rodeada de árboles a la que había yo llegado media hora antes. La terraza era lisa y no tenía árbol alguno. Al borde, toscos maderos en aspa hacían de barandal. La luna iluminaba la extensa pared del solitario caserón, y también los balcones allí fijos, funerales como los de la otra parte. Yo traté de imaginar cómo sería esa plataforma en la mañana Siempre había soñado habitar en un hotel que tuviera terraza desde donde divisar una lucecita amarilla a lo lejos, balaustrada donde poder apoyar los codos para ver el mar o un lago; un balneario donde hubiera música y flo-

res, alegría y bellas muchachas. Pero las orillas del lago de Castañeda aparecían desiertas. En todo aquel extenso paisaje que la luna, ahora cubriéndose, me hacía adivinar, sólo yo al parecer respiraba. Mas el viento era ya demasiado fresco, y además tenía hambre, así que entré y a oscuras me dirigí al comedor.

Queriendo aparecer simpático ante la hosca mujer insistí en que, para evitar molestias, y ya que era yo el único huésped, me sirvieran en la misma cocina, pero ella insistió secamente en que había de sentarme en la mesa grande. Fui, pues, al comedor. El hombre no tardó en traer un quinqué. Quise hablar a los niños, pues ellos me habían seguido con la boca abierta, pero retrocedieron espantados. Me senté y comencé a comer. Pregunté al hombre, que se llamaba Bonifacio, el modo de ir al cercano pueblo de San Martín de Castañeda o a Riba, y repetí que el doctor me había ordenado reposar junto a un lago. Luego callé como los demás, y tan disimuladamente como pude, empecé a observar todo: el techo y los armarios, la indumentaria de los niños y los ojos de la madre de éstos.

La mujer, que vestía de luto, era angulosa y callada, enérgica, y tendría unos cuarenta años. Se llamaba Petra, según me había dicho Bonifacio, el cual era su marido. Petra caminaba siempre muy derecha e iba de un lado a otro con rapidez; tenía el pelo liso y entrecano, con raya en medio, recogido luego en amplios rodetes que tapaban sus orejas. Sus ojos eran grandes y oscuros. Diríase de ella que ocupaciones graves y mortales la entretenían en otro lado, y que sólo pasajeramente, contra su voluntad, estaba allí, en la tierra y con sus hijos, haciendo la cena para mí, entrando y saliendo para buscar en el armario platos y vasos.

Bonifacio, más joven, de cara redonda y ojos claros, tosco y fornido, vestía de pana. Al parecer, su carácter era muy distinto al de ella. Incluso a veces sonreía a hurtadillas. Era como si sólo por descuido, por error, estuviera allí prisionero. La muerte del lugar aún no se había adherido a su figura sino ligeramente. Si callaba, si nada disponía por sí mismo, era sólo por prudencia, porque quería reservar su opinión. Se advertía, viendo sus anchos hombros y su mirada, que estaba acostumbrado a romerías y holgorios, aunque lo disimulara bien. Verle allí, entrando y saliendo despaciosamente para ayudar en algo, o sentado en una silla frente a mí, con los codos apoyados en las rodillas y la cabeza baja, callado y contemplándose las botas, vacuo y abstraído, era espectáculo que me producía pesar.

El niño Prudencio, de unos siete años, con su estrecho pantalón de pana que le llegaba casi hasta el tobillo, y María, la niña algo menor, muy sucia, seguían mirándome, como largamente embelesados por la sorpresa que les producía mi presencia, aunque comprendíase que ese externo fenómeno que venía a ser yo, no era en ellos sino visible reflejo de su pasmo interno. Seguían con la boca abierta y no respondían a nada.

Pronto me aburrí, y apenas hube cenado me retiré a mi cuarto. Encendí la vela y me dispuse a acostarme, pero no sin antes mirar una vez más por la ventana: la luna se había escondido, el agua era ya sólo una mancha negra bajo la neblina. "Mañana he de hacer un largo recorrido por las márgenes del lago," me dije, y cerré la madera. Me metí en la cama y contemplé las oscilantes sombras que en las paredes producía la luz de la vela.

De pronto me incorporé: me había parecido oír un grito. No, no era nada: sólo el viento que llegaba desde lejos envolviéndolo todo.

La llama de la vela estaba inmóvil. Aproveché la ocasión para contemplar detenidamente la silla sobre la que arrojé mis pantalones. Ni aun medio cubierta de ese modo había conseguido arrebatarle su aire tétrico de silla de otro mundo, silla de un mundo vacío donde nadie se sentase. Sonreí. Tampoco aquella mesa era propia para nada; debí haber puesto más cosas encima, porque así, desnuda, la tosca superficie ofrecía un aspecto en exceso significativo, lo mismo que la silla. Sin embargo, silla y mesa no tenían nada en común: cada cosa, igual que el lavabo, elemental y de hierro, como esque-

leto, se hallaba rodeada de un silencio propio, único; cada objeto agonizaba allí a su modo. Pero desolación tan expresiva y como privada, el silencio en que cada objeto se consumía, hallábase, no obstante, en relación con el total silencio, con el vacío absoluto, con esa muerte que galopa con el viento por encima de lomas y sobre el lago, por encima del mundo, y que llegaba hasta tocar las hojas de mi ventana haciéndolas sonar, haciéndolas moverse casi imperceptiblemente.

Apagué la vela y me dispuse a dormir. Pero no por cerrar los ojos a aquella que clama, gesticulando sin moverse, se deja de ver; como no se deja de escuchar por no querer oír el constante llanto de lo que gime sin voz, y sin esperanza espera su redención del olvido. No por meter la cabeza debajo de la almohada menos estaban allí la silla y la mesa y el lavabo: muertos y hablando, hablando y sin decir nada, inmóviles y como agitados por dentro; inertes y, sin embargo, envueltos en esa especial atmósfera como de silencio cuajado que se sabe alimenta a los fantasmas. Por cierto que en ese aire fijo y muy espeso, aire que nos rodea al volver después de haber estado un día muertos, es en el que, en el preciso momento en que apagaba la vela, vi plenamente sumidos mis pantalones.

Todo eso eran bobadas. Yo era adulto y tal miedo resultaba infantil. No había silla ni mesa ni lavabo; y si estaban allí no me importaba. Nada podrían hacerme porque su protesta era inofensiva. El viento que silbaba era sólo el viento. Lo que tenía que hacer era pensar en otra cosa. Y pensé en otra cosa, en una rubia muy proporcionada que, fingiéndose ofendida, se ponía de perfil para enseñarme el hombro, por lo cual las patas del lavabo, si no se desvanecían del todo, ni aun en la sombra, acababan en realidad por no tener importancia alguna para mí; permanecían mudas, o yo al menos no entendía, no quería entender su lenguaje. Dejaba la cosa para otro día. ¿Tenía yo acaso voz para responder a tales súplicas e insinuaciones? ¡Yo no era caballero que pudiera desencantar sillas ni lavabos! Y satisfecho con esta seguridad, lentamente me fui durmiendo, aunque sin dejar de saber, hasta el último momento, que la silla estaba allí espatarrada, mirándome; que estaba negra, muerta y sola la mesa; y agudo y frágil, tembloroso el lavabo, con sus largas y retorcidas patas, patas de asombro, de ultratumba, delicadas antenas como mensaje macabro que llevara hasta el oído la voz de un desconocido espíritu.

Desperté pronto en la mañana. Me vestí rápidamente y bajé a la terraza, que estaba llena de sol. El lago aparecía fresco y como descansado, la niebla nocturna habíase completamente desvanecido. Una hora después, lleno de optimismo, curioseaba por los alrededores inmediatos al caserón. Vista un poco de lejos, sin embargo, la casa me pareció de nuevo lúgubre, aun en pleno día, aun a pleno sol. Había una como tristeza perenne, allí fija, que no acababa de quedar completamente cubierta bajo el aire casi primaveral que se respiraba: aquella larga y grisácea pared, muda y monótona, tenía sin duda algo de cementerio de vivos.

Desde un extremo de la terraza, por una escalerilla, se llegaba a una especie de agreste santuario donde, casi besadas por el agua, reposaban dos barcas. Tal vez estaban ahí para recordar que aquél era lugar de recreo. Casi creía oír el eco de voces y risas juveniles que semanas antes debían allí haber sonado. "Entonces la casa del lago no sería tan siniestra como ahora," me dije.

Me puse a contemplar el agua tranquila y límpida, las casas quietas, dormidas, del pueblecito de enfrente, y, de pronto, me pareció indudable que la faz de tristura que a ratos creía yo descubrir en todo aquello era el rostro verdadero. En el verano, el bullicio de alegres grupos tal vez ocultara la verdad, pero sería sólo momentáneamente, lo mismo que coronas de rosas sobre un féretro abierto disimulan un instante el olor y palidez de un cadáver.

Rompiendo el claro espejo del agua, deslizándose en silencio, vi venir hacia mí una barca. Tal vez era aquella de la que poco antes me había hablado Bonifacio, la barca en la que una mujer a menudo llegaba para vender legumbres, y en la que yo podía ir

a San Martín atravesando el lago. Esa era, en efecto. Una hora después me encontraba sentado en una punta, con la espalda hacia el caserón, alejándome. En medio del bote, distraído, remaba un muchacho como de catorce años, y en el otro extremo, frente a mí, junto a una gran cesta, estaba su madre, una grave campesina tocada con pintoresco sombrero de paja que adornaban negras cintas. Tal vez debido al pudor, ella iba contemplando el agua.

Me sobresalté cuando, inesperadamente, comenzó a cantar un viejo romance. Su voz resonaba por encima del lago, llegando a todas las orillas. Oír cantar a los pobres, a los que nada al parecer esperan, siempre me ha producido una especie de consuelo, y a la vez como indecible remordimiento. Cuando hubo acabado, queriendo yo ponerme a tono con su melancólica salmodia, y decirle al mismo tiempo una frase amable, murmuré:

—¿Es cierto que a veces se oyen las campanas del pueblo que está bajo el agua?

Señalé con el dedo el fondo del lago para hacer aún más clara mi pregunta, pero no pude evitar una sonrisa de burla. Había esperado oírla reír, o decir que no creía en las brujas, mas, por el contrario, la vi ponerse muy seria. Me miró por primera vez fijamente, con altivez y desdén; y en tono de persona ofendida en el que, como sombra, descubríase el miedo, respondió:

—¡Claro! Yo he oído las campanas muchas veces.

Me turbé. Por un segundo, como un relámpago, tuve miedo, terrible miedo. No dijo ella nada más, y yo callé también. Volví la cabeza para ver la casa, miré hacia el campanario de San Martín, a cuyas riberas estábamos llegando, y extendí con ansia la vista por toda la superficie del lago, clavando luego los ojos en el fondo: la leyenda de una ciudad —seguramente esa allí sumergida— cuyos muros se desmoronaron, la leyenda de una Valverde de Lucerna que resistió a Carlomagno, de la cual nos hablan crónicas de hace mil años, ciudad sepultada por castigo en un lago de malsanas aguas y negros peces, tomaba en mi fantasía, y sobre todo en mis entrañas, inquietante realidad.

Cuando llegamos al pie de San Martín, salté a tierra, pagué al muchacho y me aislé rápidamente. Por una empinada vereda subí hasta la aldea. Apenas se veía allí un alma, aunque el sol inundara las renegridas casuchas. Sorprendí ese pueblo en los días que preceden al invierno, antes de la helada, pero ya dominaba la soledad como presagio de torvos silencios y extendidas noches junto al fuego. Cada tarde resonarían los zuecos en la piedra, y al triste gemido del cuerno que hace sonar un zagal, los cerdos, uno a uno, ya anochecido, irían buscando su pocilga; y los ancianos apresurarían también el paso para llegar pronto a su escondrijo, y tras tender una recelosa mirada a lo largo de la calle sola y gris, que barre el viento, atrancar con miedo su puerta. Había aún un aire de verano, la aldea ofrecía casi el aspecto que presenta al que llega alegre en vacaciones, pero yo sabía que lo propio de San Martín, y lo perenne, lo esencial en ese pueblo era el pesar del encerrado invierno con su rosario de hambre y de suspiros.

Compré un pan y me alejé muy pronto. Bordeando el agua, atravesando maleza, sentándome aquí o allá para admirarme del silencio, en la tarde fui a dar a los prados de Riba, la aldehuela situada hacia el oeste, en un extremo, donde el lago se estrecha. Un sol filtrado entre verdor daba sosiego y casi alegría a aquel paraje. Hasta oí reír a unas pastoras. Pero el pueblo, casi al nivel del agua, encharcado y maloliente, era lo más miserable que yo había visto. Caminaba por barrizales e iba mirando hacia negros orificios a través de los cuales se adivinaban entre inmundicias, en promiscuidad, enfermos yaciendo en el suelo y animales dormitando, o niños desnudos entretenidos en sus juegos. Sentía vergüenza de huir y horror y vergüenza al quedarme.

Atravesé el pueblo buscando el camino que habría de conducirme al caserón. A la salida, junto a unas eras donde la tarde al declinar parecía remansada, bajo unos puentecillos corría el agua por diversos arroyos confundiendo sus murmullos. Seguí caminando. No tardé en hallarme lejos de Riba.

cerca ya del caserón, al que volvía después de haber dado una vuelta casi completa por las orillas del lago. Me senté en una piedra y, una vez más, me puse a contemplar aquella tranquila superficie.

¿Qué escondía? Era indudable que encerraba algo. Esa lámina tensa, el agua serenada entre lunares colinas, aquella extraña paz debían ocultar algo. Un último rayo de sol, bajando de los montes del poniente, caía oblicuo e indeciso y entraba suavemente en el lago. En ese instante recordé. "¡El ahogado!" ¡Era el grito, el ahogado grito lo que allí se encerraba! Ahora por primera vez podía admirar el espejo del agua sintiéndome capaz de comprender su calma. Era una vieja historia lo que recordaba, el fragmento de un libro antiguo que años antes había aprendido de memoria: un conde había sido arrojado a un lago, y cuando se hundía se oyeron "las mayores boses del mundo que davan so el agua; mas non podien entender lo que se desie." Esa voz nunca entendida era lo que yo ahora, desde el momento en que llegué al lago, había creído percibir. La historia contaba que el conde, antes de ser lanzado al agua, había sido "quemado y hecho polvos," pero yo nunca lo creí, y ahora menos que nunca. Era su viva voz ahogada lo que allí abajo seguía resonando; y lo que él no pudo acabar de decir, su voz cortada, era lo que yo, como otros muchos que antes contemplaron un lago, quería saber, creía adivinar sin llegar nunca a saberlo del todo. Y, seguía diciendo la historia, desde aquel día se descubrían "maravillas" y "visiones" por las orillas del lago: "caballeros armados lidiando," afanándose, galopando, combatiendo en silencio como espectros en la tarde; y también se veían ciudades y castillos silenciosamente ardiendo. Todo porque el grito quedó dentro, ahogado, sonando en el agua bajo la serena y clara superficie.

Yo recorrí con mis ojos las desiertas orillas buscando fantasmales caballeros, mas sólo pude ver, como último aviso, una loma encendida por el sol ya ausente.

Me levanté y huí para recogerme pronto. No quería oír la voz de aquella blanca dama que nos arrastra al fondo, a "tierra muy estraña" bajo el agua, donde al caballero sin miedo le servían en silencio, donde juglares subían por un "rrayo del sol a las finiestras de los palacios."

En cuanto llegué a la casa, subí a mi cuarto, abrí de par en par el balcón y me tumbé en la cama. Pronto llegó la penumbra. Para no ver el gris mortecino del agua, que comenzaba a agitarse como cadáver prematuramente descompuesto, cerré el balcón y me quedé casi a oscuras. Entonces oí voces, voces apagadas, monótonas: eran los niños que, sin luz, sórdidamente se movían y canturreaban por los pasillos, cada uno por su cuenta, golpeando las paredes por no tener mejor cosa que hacer, tal vez para ahuyentar el miedo o tan sólo para disimular su hastío.

Pensé huir. Pero no, no era fácil. Y no debía hacerlo. Aquello era la verdad y no podría esquivarla, pues ella aparece siempre, sale siempre a flote. Era preciso agotar esa agonía. Además no tenía deseo de salir, prefería hundirme.

Me llamaron para cenar. Bajé y me sirvieron en silencio. Yo tampoco dije nada. Me dolía la cabeza. Volví pronto a mi cuarto y me acosté, apagando la vela. El viento soplaba con fuerza. Yo creía no pensar en nada. Mi imaginación vagaba por todos los rincones del tedio. Veía de nuevo trozos de los paisajes que en el día había visto; pero siempre, bajo el esplendor de esa tierra iluminada, descubría la muerte, lo mismo que el grito del ahogado seguía sonando bajo la superficie. Sentí que me llamaban, mas yo me resistía. Iba a dormirme, pero abría los ojos. Me llamaban de nuevo tiernamente desde el lago, y yo no quería oír. Me debatía, pero las fuerzas ya me faltaban.

Era en verdad muy bella y tenía blanquísimos los pies, como explicaba el libro. Me dijo que no tuviera miedo, y yo entonces no lo tuve. Le di la mano y me llevó a una región extraña, entre peces muy negros. Yo era el caballero sin miedo, pero el miedo estaba dentro de mí; sin embargo, era mejor estar allá hundido y saberlo todo, que no vivir, moverse en superficie tan blanca y tan serena, rodeado de cenizas. Se celebraba un

banquete. Me servían hermosas doncellas noblemente vestidas, pero "non fablavan nin desien ninguna cosa." Mas yo no era príncipe que ignorara la muerte y no me sorprendí, pues bien sabía que todos ellos eran ahogados, gente de otro mundo. Estaba ya al otro lado, bajo el agua, y la mudez allí era lo natural. Sí me inquietó, en cambio, un rayo de sol, y no porque por él subiera o bajara con presteza, también en silencio, un diminuto juglar, alcanzando la ventana, sino porque un rayo bajo el agua es rayo prisionero, sol de la muerte. ¡Oh, eso sí es horrible! El sol está hecho para calentar, para alumbrar por encima el lago. Como las rosas o el amor, un rayo de sol encubre negra profundidad. ¡Pero la máscara aquí estaba dentro, encerrada! ¡No, no, que se restituya el sol a la vida y que quede abajo la oscuridad! Que arriba quede el engaño, que quede al menos la luz. ¡Que se evite sobre todo la confusión! Si el sol permanece dentro, si nadie liberta a ese pobre rayo aislado, las sombras, los silenciosos comensales saldrán afuera, invadirán la vida... Yo quería morir, estar bien muerto; pero luego, si vivía, quería vivir sin sospecha y sin temor, gozar de mis vacaciones. Había venido a descansar, mas, ya se sabe, descansar es morir. Lo terrible es la confusión de vida y muerte: que aquel miserable conde no se hubiera ahogado del todo, que se oigan sus voces sin que nadie pueda aplacarlas; que en la pared de la casa, llena de sol, yo vea la huella de muchos difuntos; que algo, algo vivo se presienta eternamente en el lago muerto, algo que nunca se acaba de entender. "¿Qué es esto?", pregunté. Y la blanca dama respondió: "Las cosas que fueron fechas en muy grand tiempo e con grand estudio, non se pueden aprender en un día." ¡Ni en dos!, dije yo, queriendo ser gracioso. Pero eso no me consolaba. Y, para colmo, el rayo de sol estaba aún allí, dolorosamente encerrado, sin encontrar salida, ninguna salida...

Me desperté temprano, rendido; pero me dormí otra vez. Dos o tres horas después volví a despertar. Eran las nueve. Me levanté y abrí el balcón. El tiempo había cambiado totalmente: hacía frío y estaba muy nublado. Me hallaba fatigado, no tenía deseo de andar ni de ver nada. Me senté en la terraza, en un sillón, cubriéndome las piernas con una manta, y allí pasé el día, esforzándome por alejar de mí los pensamientos macabros, o al menos por no hundirme del todo en ellos. Me entretuve largas horas en reconstruir mi pesadilla, fríamente. No quería mirar mucho la pared de la casa y tampoco la superficie del lago; de ningún modo quería estar en mi habitación ni me atraía la compañía de Bonifacio. Petra se había ido. Y tampoco quería yo regresar inmediatamente a Madrid. "Mañana tal vez," me repetí cien veces.

Miré hacia el lago y recordé, de la vieja historia, unas palabras más. ¡Y yo que creía haber repetido ya todo el fragmento! Me levanté, hacía mucho frío, me sentía muy mal. Tenía que decir las palabras en voz alta, porque el lago, completamente grisáceo, como encerrando en sus ondas nubes de tormenta, se agitaba ansioso. "Començo a bullir el agua, levantóse della un viento muy grande a maravilla": eso era todo. Extraje esta última hez porque realmente soplaba muy fuerte el viento y ya empezaban a caer gotas. Era casi de noche. La cabeza me ardía. Entré en la casa tambaleándome y me acosté sin cenar.

Lo que pasó luego apenas lo recuerdo. Debí tener fiebre muy alta, me movía sin cesar, gritaba mientras pasaban siglos. La lluvia golpeaba con furia en la ventana: de eso estoy seguro. La habitación quedó completamente a oscuras. Yo grité más fuerte, y al fin el grito pude oírlo yo mismo. Tenía sobre mí el lago entero, el agua chorreaba por mis sienes. Me hallaba en lo hondo, mas pude salir, pude librarme una vez más, para empezar de nuevo. Había peligro de caer allí donde no se levanta uno nunca, donde no se acaba nunca de caer; pero yo me salvaba, me salvaba; estaba casi a flote, veía luz... Fué entonces cuando me incorporé y la descubrí. Tenía abultado el vientre y vestía camisa blanca, larga hasta los pies: era la ahogada, la ahogada que me contemplaba en silencio, como diciendo "¿ves?, ya

estás conmigo." Era la ahogada blanca; no la muerte, sino algo peor: la ahogada, la que agoniza entre dos aguas. Permanecía en el umbral llevando una vela en la mano; tenía el pelo suelto y me miraba con piedad, sin miedo.

—Le daré un poco de agua — dijo.

Yo retrocedí con espanto, mas ella se empeñó en arroparme. Su pelo entrecano tocó mi cara. Vi sus ojos: era Petra, era la mujer, que había vuelto.

—Gracias —murmuré sudoroso, más tranquilo.

Y ella en silencio se quedó a mi lado, velando toda la noche.

Durante varios días permanecí en cama.

—Ha sido el agua, el agua del lago. No debió usted beberla —decía siempre Petra, la cual me atendió muy generosamente.

Una tarde al fin me levanté, pero estaba muy débil. No podía ni pensar en emprender el viaje de regreso. No tenía deseo de ello tampoco. Quería quedarme allí hasta salir a flote "de un modo natural," si ello era posible; o cadáver tal vez. Pasaba las horas muertas en mi cuarto, junto al balcón, casi a oscuras, cubiertas con una manta las rodillas. Los niños venían a verme: al fin había logrado hablar con ellos.

El lago estaba siempre gris, siempre agitado; pero eso ya no me importaba. Lo terrible hubiera sido verlo de nuevo iluminado por el sol, ver flores: habría caído enfermo otra vez.

—Lo peor son las recaídas —repetía a menudo Petra, cuando entraba para darme el caldo.

Había pasado el punto crítico, pero aún estaba yo "dentro", dentro de la enfermedad, en el lago: allí no podría pasarme nada, pues nada importaba. Lo espantoso sería creerse tontamente a flote, vivir por fuera, volver a querer pasar alegres vacaciones, pretender admirar una bella mañana. Yo no podía ser engañado: había aceptado el destino triste. Sabía que sólo días sombríos y de niebla, sólo repetidas angustias y tormentas podrían curarme. ¿Curarme? ¿Y para qué quería yo curarme? Volvería a moverme inútilmente, a manotear teniendo el vacío a mis pies: sería un muerto en vida...

Durante muchos días me repetí lo mismo, y acababa siempre diciendo: "Sería un muerto en vida." "Tendría el vacío a mis pies." Pero una mañana, cuando ya me hallaba muy mejorado, agregué: "Mas precisamente eso es vivir..."

No debía pensar en esto demasiado, no debía ansiar demasiado hallarme a flote, ya que, anhelando, me hundiría otra vez, y para siempre. Había que abandonarse, aceptar, tomar el caldo... y el tiempo y Petra me sacarían adelante. ¿Adelante? ¿Para qué? Fatalmente un día al lago habría de volver, volver a hundirme en él del todo y para una eternidad. Pero mejor era no pensar en eso. A mí en todo caso no me agarrarían por sorpresa: yo, repito, había aceptado. Había aceptado morir, y por eso vivía. Tal vez era un truco... Era mejor no pensar en ello.

Siguieron tardes aún más grises, pero yo cada día me sentía más claro y más fuerte. Ya andaba y me movía por la cocina, y hasta llegaba a la terraza. El lago decididamente no podía impresionarme. Lo impresionante estaba dentro, donde no se ve, donde no se puede mirar. Yo había mirado, había entrevisto el fondo, y no podía olvidarlo. Sabía que ese fondo es la verdad, y lo demás, la superficie, es sólo mentira, apariencia...

Ni siquiera lo olvidé cuando, poco después, de regreso a Madrid, iba en el tren. Iba sintiendo que volvía a mí el alma vieja, el alma de engaño, el alma con la cual había partido. Pero no era ya igual, no era exactamente igual. Al menos desde aquellos días siempre que recuerdo el lago recuerdo una cosa que ya antes sabía, pero que ahora sé de modo más íntimo: la muerte es algo que realmente existe.



RECUERDO DE MARIA TERESA

ERA como una nube cuando ella miraba con sus ojos lejanos,
como una vieja melodía cuando su voz delgada se abría en el aire,
como una antigua estancia cuando sus pasos recorrían el silencio;
tenía algo de ave y de viento, un leve tono de paisaje melancólico,
de transparente nocturno;
no podría decirse que sus pies tocaran la tierra,
su tenue figura, siempre lejana, se confundía con el sueño.
Estaba más allá de la tierra, más allá de la vida, más allá de sí misma.

Sentada en el fondo del gran sillón,
su cuerpo de niña trémula se perdía en la penumbra de los valses soñolientos
y sólo quedaba su ternura,
su sonriente ternura a flor de sueño.
Y así, en el fondo de su gran sillón,
así la recuerdo.

Fué en mi infancia cuando yo la conocí,
ella era entonces más joven, pero aún más etérea.
Yo la veía como pálida visión de libro legendario,
de aquellos libros que me abrían los primeros caminos del sueño;
cuando pasaba junto a mí el aire se tornaba translúcido,
cuando hablaba parecía que el viento se quejaba en el ocaso,
y cuando su mano, débil rama de mayo, llegaba a tocarme,
siempre pródiga me dejaba un recuerdo:
el calor de una suave caricia, o el tenue perfume de su guante enlunado.

Después, pasando los años, nos hicimos amigos.
Yo me había perdido por caminos oscuros y tristes
y la soledad me había invadido como a un roble viejo y silencioso;
pero ella intangible y ligera, tal vez más delgada, permanecía inmutable.

Cuando me sentía cansado en mi afán de nube desbocada,
o cuando la soledad me dolía como una antigua espina,
me iba a pasar las horas junto a su gran sillón y a su ternura cálida.
Yo hablaba y hablaba hasta que mi propia voz no era más que una sombra
o hasta que un poco de calor entraba en mi sangre;
y ella, sonriente y tranquila,
me hacía ver la pobre melancolía de la tierra
y la serena belleza del mar, de la lluvia, de todo lo intocable
y la serenidad de ella misma que como el mar y la lluvia era también impalpable.

Delicada creatura
nunca se hubiera pensado que se iba a difundir en la niebla,
—no se piensa que muera el aroma que exhala del bosque—;
pero un día su gran sillón se hizo más grande aún
y se quedó solo, como rama sin ave. . .

Era tan poco su cuerpo que casi se podría decir que nada ha muerto,
tan sólo un poco de polvo ha caído en el sueño.

EL HOMBRE QUE ROBO A LA MUERTE

POR SALVADOR CALVILLO MADRIGAL

QUÉ EDAD tiene usted, don Félix?

—La que usted crea; la que represento: cuarenta y cinco, cincuenta años. ¡Qué más da!

Y Félix Vidal doblaba la hoja diluyendo el peligroso tema en el agua fresca de una conversación diferente.

Más bien alto, moreno y fuerte; la entrecana cabellera cuidadosamente peinada hacia atrás; de agradable y suave conversación; discreto y agudo al mismo tiempo, Félix Vidal era un tipo atrayente y simpático aún a primera vista. De su persona parecía escapar un extraño flúido misterioso. Despertaba curiosidad, simpatía, interés; pero nunca se allanaba del todo a tales sentimientos, pues rehuía cuidadosamente el contacto definitivo, escurridizo y ágil como un luchador imposible de apresar jamás. Así, carecía de verdaderos amigos y vivía perfectamente solo, defraudando innúmeras voluntades fracasadas en el empeño de acercarse a él por los sencillos caminos de la amistad o del amor. Además, acostumbraba cambiar frecuentemente de domicilio, y con ello, a veces nadie sabía la ubicación de su morada.

En realidad, Félix era muy viejo; viejísimo. Contaba ciento treinta años de edad. ¡Ese era el secreto, el tremendo secreto de Félix Vidal, que sólo aparentaba llevar —muy bien llevados— unos cuarenta y cinco o cincuenta años!

Era, pues, un almacén de recuerdos, un archivo de sucesos, una caja fuerte de valores perdidos. Pero la vida había transcurrido sólo como un espectáculo ante sus ojos de frío espectador, porque rarísimas veces lograba apasionarse por algo. Todo lo recordaba con notable precisión; pero del bloque histórico que forman el advenimiento de la República, la guerra con Norteamérica, la Reforma, la Intevención Francesa, la restauración republicana y la Revolución de 1910, muy pocos momentos podía entresacar, vividos por él con verdadera emoción. De ellos daban cuenta algunas viejas cicatrices en su cuerpo. Pero jamás hablaba de su vida mediata.

De inteligencia pobre y rehacio a disciplinas mentales, más que verdadera cultura poseía Félix experiencia acumulada; pero la falta de aquélla no le había permitido aquilatar el maravilloso fenómeno de su longevidad. Porque Félix, tímido desde la remota infancia, había concluído por tener miedo de todo, hasta de sí mismo; y temblaba al suponer no más el escándalo que lo envolviera si alguna vez su secreto dejara de pertenecerle por entero. Así, conforme fueron desfilando alarmantemente más, y más, y más años ante la estupefacción y el espanto de Félix, fué aumentando la interna necesidad de secreto, hasta ser ésta imperiosa y central. Cada año parecía ser un nuevo remache, otro cerrojo, otro sello aún, para aquel acumulador de tiempo que se llamaba Félix Vidal.

Cuando allá por el 1886 cumplió los setenta años y advirtió que todo el mundo se hacía lenguas de su apariencia cincuentona; que era objeto de la pública curiosidad; que algunas beatas lo señalaban como cómplice del diablo; que muchos de sus amigos —envidiosos impotentes— lo befaban y lo traicionaban; y que infinidad de mujeres lo asediaban a toda hora, víctimas inconscientes de una oscura morbosidad que les hacía soñar en cosas insospechadas por Félix; cuando se vió convertido en atracción circense, en motivo de escándalo público, en objeto de sensacionalismo populachero, decidió cortar por lo sano. Una noche desapareció de su pueblo —allá en la sierra oaxaqueña, cerca del Cempoaltépetl— y nadie volvió a saber de él. Trasladóse a Hermosillo y cambió de nombre.

Desde entonces había mudado el nombre media docena de veces, y había vivido en muchos lugares. Marcelino Contreras se llamó durante sus primeros setenta años. Ahora se llamaba Félix Vidal y habitaba aquí, en la ciudad de México, en 1946. ¡Ciento treinta años; ni uno menos!

En todas partes había trabajado modestamente, sin hacer fortuna, con aquella su invariable y solvente capacidad de pequeño burgués sin imaginación ni empuje para hacerse rico. Siempre la había pasado bien y no quería tomarse más trabajos para pasarla mejor... o peor. La *aura mediocritas* horaciana era suficiente bienestar para aquel pobre de Marcelino que sucesivamente se llamó Juan, Francisco, Antonio, Pedro, y que ahora se llamaba Félix.

El amor —¡claro, el amor!— habíale pinchado varias veces, docenas de veces; pero siempre había sido un benévolo amor superficial, casi epidérmico, pues desde que allá en Oaxaca, siendo joven, por un azar desdichado y crudelísimo sorprendiera a su novia en ciertos menesteres íntimos, les tomó ojeriza al amor y al matrimonio que de pronto le parecieron accidentes y convenciones bien mezquinos, muy por abajo del ideal que los poetas de entonces habían infiltrado en su espíritu soñador, de muchacho provinciano sin complicaciones intelectuales de ninguna especie. Mucho tiempo después llegaría Amado Nervo con aquello de que *los sueños rotos ya no se remiendan nunca;* pero así quedó desde antes el ideal amoroso de Félix: escondido, vergonzante y roto, yacente en el fondo de una escena antipoética y vulgarísima.

¿De dónde o de qué manaba la formidable vitalidad de Félix? Misterio. Con prolijos cuidados estudió su genealogía: nadie entre los suyos pasó jamás de los ochenta años. Luego trató de estudiar esas cosas raras que se llaman yoguismo, kábala, astrología, ocultismo, ¡qué sé yo! Ni entendía papa de todo aquello, ni se sentía misterioso, anormal o en modo alguno tocado por fuerzas extraterrenas. Una vez, sin embargo, creyó estar al cabo de sus investigaciones al leer una página de Roso de Luna, que decía:

Hay una medicina universal y oculta, que es el amor místico y trascendental hacia todo lo que en el mundo palpita, amor que es antídoto contra toda enfermedad, porque es más fuerte y más grande que la misma muerte.

Pero pronto hubo de abandonar esa teoría teosófica, porque, en verdad, tanto como "amor místico y trascendental hacia todo lo que en el mundo palpita," no estaba Félix muy seguro de haberlo irradiado nunca. Claro que a nadie había odiado, ni a su misma desaprensiva novia de antaño; pero ¡tantas cosas le chocaban y le herían sin poder remediarlo! Decididamente no, no era esa la clave.

Y como nunca lo abandonó cierta herejía acrisolada después en las hogueras de la Reforma, tampoco le satisfacían atisbos de explicaciones basadas en un concepto ortodoxo del milagro religioso.

Al encumbrar los cien años, Félix Vidal estaba, pues, sorprendido y fastidiado de no morir. Fué una época de tremenda depresión mental y nerviosa. Frecuentemente soñaba con la Muerte y la veía acercarse a su lecho para decirle, mientras las vacías cuencas de sus ojos lanzaban llamaradas de odio:

—¡Me has robado! ¡Me estás robando, bandido, me estás robando!

—Pero... yo no tengo la culpa, señora —contestaba en sueños el pobre de Félix, muy compungido y cortés, aunque sin experimentar temor alguno—; crea usted que soy el primer sorprendido. No me opongo a ir con usted; pero ¡es usted quien tiene que hacer algo!

Mas la Muerte seguía en sus trece, afianzada a los barrotes de la cama y zarandeando ésta con fuerza insospechable:

—¡Ladrón, estafador! ¡Me robas; hace mucho que me estás robando!

Y siempre era lo mismo. Poco a poco iban perdiendo fuerza las palabras y los forcejeos de la Muerte, y lentamente se hacía más ténue la figura, hasta que al fin acababa por difundirse en el blanquecino resplandor lunar que entraba por la ventana. Entonces despertaba Félix balbuciendo aún palabras exculpantes, y quedábase en vigilia hasta el amanecer, dándole vueltas a una pregunta obstinada:

—¿Por qué no puedo morir?

Al fin decidió tratar el caso con un médico famoso, ya muy anciano, que pasaba por sabio. Hízolo con mucha discreción, fingiendo que lo consultaba a propósito de cualquier enfermedad pasajera.

—Pues señor —le dijo el médico después de concienzudo reconocimiento—; no encuentro en usted absolutamente nada anormal. No sé a punto fijo de qué pueda provenir ese dolor de riñones que le aqueja. ¿Qué edad dice usted tener?

—Cincuenta años, doctor.

—¡Caramba! Lleva usted traza de vivir otros cincuenta perfectamente sano.

—¡Oh, no, doctor, por Dios! —y aquí entró el disimulo de Félix—. ¿Qué haría yo como una persona que conocí en mi pueblo? Imagínese usted que este señor llegó a vivir más de cien años, y ¡nada! Estaba tan fresco y tan sano como yo; bueno, como dice usted que estoy yo. ¿A qué se debe esa anomalía, doctor?

El viejo médico se encogió de hombros y dejó vagar por las paredes del consultorio el cansancio de sus ojos azules.

—¡Vaya usted a saber! Herencia, predisposición, un cúmulo de circunstancias favora-

bles. Caprichos de la Naturaleza, tal vez. ¡Qué sé yo!

—Pero es que ese hombre quiere morir y no puede. . .

—¿Por qué no se mata? —interrumpió el doctor con tono incisivo y evidentes deseos de concluir la entrevista.

—Porque el suicidio le inspira horror. No es miedo; es, sencillamente, repugnancia.

—¡Bah! Pues ese hombre debe de ser un simple; más todavía: un idiota. Sólo así es posible vivir cien años resignadamente.

Un idiota. Eso fué lo que sacó en limpio Félix. Y se resignó. Porque, efectivamente, era rehacio a la idea de suicidarse, como a todo lo que no fuese normal, sencillo, casi rutinario. Sin presiones dogmáticas ni temores pueriles, creía que la vida era un depósito del que había de responderse quién sabe dónde con integridad moral y con alteza de alma; y. . . eso de matarse. . . pues. . . se le antojaba cosa de mal proceder y de peor gusto.

Se resignó, pues. Ya no más inquirir; ya no más desear la muerte, ya no más contar los años. Vivir, vivir hasta que Dios, o los dioses, o el azar lo quisieran; y tomar la cosa con calma y sin divulgarla, para no verse envuelto en preguntas; retratado a porfía; asediado por todos; motejado y perseguido; estudiado como un caso raro, como un fenómeno de la Naturaleza. Si había que vivir, viviría tranquilo, a solas con su secreto de longevo que deseaba eludir impertinencias y chocarrerías. Atracción de feria ¡eso sí que no habría de serlo nunca!

De tarde en tarde soñaba aún el mismo sueño de la Muerte y de su invariable cantilena:

—¡Me has robado, canalla; me estás robando!

—¡Déjese de tonterías, señora —contestaba Félix desde las profundidades del subconsciente—; es usted quien me estafa, quien me roba, quien me niega el descanso a que tiene derecho todo hijo de vecino! Y ya lo ve: he concluído por no reclamar. Así es que ¡a dormir, señora; a dormir usted y yo, que tenemos tiempo de sobra!

Y volvíase contra la pared un tanto mohino, subiéndose el embozo hasta la cara y resuelto a no escuchar imprudencias, así vinieran de la misma Muerte.

Cuidó, eso sí, de sistematizar sus mudanzas de radicación y de nombre, desapareciendo de aquí y de allá cuando calculaba que tendía a ensancharse, en el tiempo y en el espacio, el círculo de gente con la cual trababa forzosos conocimientos en cada etapa de su larga vida. Y creyó ser feliz.

Hasta que una mañana cambió todo. . .

Era una espléndida mañana de abril. A la sazón trabajaba Félix en una agencia de automóviles de lujo; fantásticos vehículos de precio exorbitante, que, en verdad, tenían escasos compradores. Por distracción hojeaba Félix de vez en cuando el registro de clientes —no muy voluminoso—, y no podía menos de sonreír al comprobar una y otra vez la calidad y las ocupaciones de aquella gente feliz y privilegiada que podía adquirir tan costosos artefactos: banqueros, artistas de cine famosos, propietarios de casas de apartamientos, boticarios, dueños de bares elegantes. . . Y cuando solía encontrar nombres desconocidos, inquiría entre sus compañeros:

—¿Quién es este Fulano de Tal?

—Oficial Mayor de la Secretaría X.

—¡Ah! ¿Y éste?

—Proveedor General del Departamento Z.

—¿Y este otro?

—Pues. . . se dice que es traficante en drogas heroicas

—¿Y este más?

—¿Ese? ¡Quién sabe! Parece que trabaja en el Gobierno del Distrito.

—Bueno —concluía Félix con un dejo de amargura maliciosa—; y qué ¿nunca van a figurar entre los compradores de esta Agencia poetas, escritores, maestros?

—¡Quite usted allá, Vidal —le respondían—, quite usted allá! Esa gente sólo tiene para pagar "dejadas" de a tres pesos. ¡Pero, hombre! ¡Parece que siempre anda usted en la luna, como todos esos señores! Con ese aire de misterio que se trae, no nos extrañaría que también resultara ser poeta.

Aquella mañana, aquella preciosa mañana de abril, Félix era el único vendedor que se hallaba en su puesto. De antuvión, como un rayo del sol que todo lo inundaba, penetró en el establecimiento una estupenda mujer rubia. Alta, joven, admirablemente formada, elegantemente vestida. Hablaba riendo y reía hablando, como una sonaja de oro.

—¡Oh! ¿No tienen un carro *beige?* —preguntó con el rostro iluminado por una ansiedad encantadora, después de ojear rápidamente los coches distribuídos en el local.

—Pues... de momento no, señorita; pero es lo de menos. Permítame mostrarle éste.

—Sí, claro; pero aquí no es interesante. ¿No podríamos probarlo afuera?

El señor gerente intervino, oliendo la venta:

—Ya lo creo, señorita, si usted lo desea. ¿Con quién tengo el gusto...?

—Soy Mis Blevins. Elizabeth Blevins, de Baltimore. Estoy de paso, en el Reforma. Puede preguntar al Banco de Montreal... —y alargaba una pequeña tarjeta no más blanca que la mano portadora.

—¡Oh, no, miss Blevins; no faltaba más! Vaya usted, Vidal, vaya usted con la señorita Blevins adonde ella ordene.

Y ambos fueron a bordo de uno de aquellos flamantes y lujosos automóviles. La rubia manejaba el vehículo con la destreza de un experto; y charlaba, charlaba con interminable parloteo de pájaro feliz en el espacio libre. En el trayecto de unos cuantos kilómetros de carretera le contó a Vidal toda su vida con una desconcertante habilidad sintética. Era hija de un millonario yanqui, un poco ligera de cascos, divorciada, sin hijos, monomaníaca del *folklore* mexicano y... apasionada por los hombres de cabeza entrecana. ¡Ah! Además, algo dipsómana. Cuando regresaron, el trato estaba hecho y Vidal convidado a cenar con ella esa misma noche.

Tres semanas. Veintiún días de una vida perfectamente atolondrada y embriagadora. Félix se había visto obligado a pedir unas vacaciones intempestivas. No hubo placeres inexplorados. Bailes, conciertos, excursiones, teatros, carreras de caballos, corridas de toros, balnearios. Y sobre todos ellos, presidiéndolos y usufructuándolos como tremendos coadyuvantes, el más grande, el más dulce, el más tiránico y encantador de todos los placeres, que ambos gustaban furiosamente y como si nunca más amaneciera, como si el mundo fuese a estallar en pedazos de un momento a otro, en el instante mismo de los transportes interminables.

—¿Sabes por qué me gustas? —preguntó un día Elizabeth restregando felinamente la rizada cabellera contra el hombro y el cuello de Félix.

—Me lo dijiste desde el primer día: por mi cabeza de zorro plateado.

—Sí; pero eso fué al principio. Hay algo más. Es otra cosa muy rara...

Félix tembló. Estaban en Teotihuacán, en la cima de la pirámide del Sol. Sabía perfectamente lo que iba a decir Elizabeth: lo de siempre; lo que tantas mujeres le dijeran con variadas inflexiones de voz que denunciaban desde el regocijo de un pequeño hallazgo, hasta el sombrío descubrimiento de una oculta fatalidad.

—Es que pareces venir de muy lejos, de otra vida, de lo más hondo del tiempo... —suspiró Elizabeth estremeciéndose toda ella con una extraña voluptuosidad.

Quedaron ambos en silencio. Sus siluetas se recortaban contra el fondo de una nube blanca. Abajo, el valle parecía dormir.

Vagamente recordó Félix las viejas teogonías indígenas y el drama religioso del Sol, que ha de luchar diariamente con la Luna y con las estrellas para imperar, y que luego es llevado por las almas de las madres muertas, hasta caer en el Ocaso, donde mueren los astros, para surgir cada mañana del vientre terrenal con nuevos bríos generados por el terrible néctar con que los dioses se alimentan: el mágico *chalchihuatl* que se halla en la sangre de los hombres.

¡Y en lo alto de la gran Pirámide a la que conduce la Avenida de Los Muertos, Félix Vidal se agitó con el temblor religioso de una revelación, y por vez primera creyó percibir el secreto de su larga vida, al sentir en sus venas el latido violento, furioso, de todo el *chalchihuatl* de las antiguas razas aborígenes!

Mas al mirar el blanco rostro de Elizabeth muy cerca del suyo, pensó Félix también en la Guerra Sagrada del Sol y de la Luna, y sintió que estaba llegando la hora de caer en el ocaso; porque Elizabeth lo había vencido en la lucha del amor humano, con una victoria de que jamás pudo jactarse mujer alguna en la vida extraordinaria de aquel hombre vulgar. ¡Qué claro veía todo su drama! No había podido morir, porque no había podido amar; y ahora que se confesaba vencido de amor por aquella mujer maravillosa, llegaba, pues, al término lógico, al declinar cíclico, a la sombra occidental que no perdona.

Un frío sudor le humedeció las manos, y por instantes luchó con la embriaguez de un vértigo incipiente.

—*¡My darling!* ¿Qué tienes? ¿Te sientes mal?

—No es nada... Un pequeño mareo... Ya pasó.

—¡Oh, *my baby!* ¡Qué susto! Bajemos ya. Es que... estás muy débil ¿verdad?

Y al formular la explicación, los ojos de Elizabeth se encendieron de ternura, mientras, paradójicamente, sus labios se torcieron en un leve sonreír lleno de malicia.

Así llegó —¡tenía que llegar!— el día ominoso, el vigésimo segundo de la nueva dicha, cuando Elizabeth Blevins desapareció como había venido a la vida de Félix: de pronto sin prevención alguna. Inexplicablemente, a las tres de la mañana, cuando todo convidaba ya al necesario —¡imprescindible!— reposo, después de muchas horas de borrasca dionisíaca y erótica, Elizabeth se empeñó en quedarse a solas. ¡Bah! Querría dormir más a sus anchas. Retiróse Félix a su cuarto de soltero, tantas noches vacío, y durmió profundamente hasta las diez del nuevo día. Cuando se dió cuenta de que llamaban a su puerta, con trabajos se levantó dispuesto a reñir por la interrupción de su descanso. Era la patrona de la casa.

—¡Doña Florita, por Dios! ¡En lo mejor de mi sueño...!

—¡Ay, don Félix; dispénseme usted! Pero acaban de traerle esta carta y dicen que es urgentísima. De otro modo no me hubiera atrevido...

Era un sobre con el marbete del Hotel Reforma. La esquela decía:

Querido: Estoy volando a New York. Realmente, México me cansó ya. Estoy encantada de haberte conocido, y será un placer recordarte alguna vez. Espero que no cometerás la locura de querer buscarme. Nada ganarías con ello. Deseo que vivas muchos años y que siempre seas feliz. ¡Good by, my darling, and good luck! Bessy.

En el cerebro de Félix quedó zumbando como un abejón aquella frase de la carta: "*Deseo que vivas muchos años.*"

Muchos años... ¡Ciento treinta años, ya! ¿Más, más aún?

Y de improviso, ahí, sentado al borde de su cama, se sintió viejo, tan viejo como nunca se había sentido. Pavorosa e irremediablemente viejo...

En muy pocos días encaneció Félix por completo, y sus hombros se encorvaron. Presentía su próxima muerte y se regocijaba pensando en ella. Ya no regresó al trabajo. Discretamente liquidó sus asuntos, y una tarde, sin despedirse de doña Florita ni llevar consigo el mínimo equipaje, como quien sale a dar un breve paseo vespertino, abordó un autobús de "Lomas," se apeó hasta la terminal y echó a caminar lentamente por las alegres y floridas callecillas, saliendo cada vez más al campo libre, bajo un cielo violáceo decorado con lenguas de fuego. A trechos hablaba en voz alta:

—Ya voy, señora, ya voy... Terminaron los robos y las estafas. Usted y yo cobraremos lo nuestro, y estaremos en paz... Ya voy...

La figura de Félix Vidal, cada vez más reducida, iba metiéndose en la distancia enorme hasta que al fin se perdió tras una pequeña eminencia del terreno, alfombrada de verde.

Parecía que la tarde no iba a morir nunca...



FRIDA KAHLO

o POR ANDRE BRETON o

EN EL MURO del cuarto de trabajo de Trotsky, he admirado largamente un autorretrato de Frida Kahlo de Rivera vestida de alas doradas de mariposas. Y es realmente bajo este aspecto como ella entreabre la cortina mental. Nos ha sido dado asistir, como en los más hermosos días del romanticismo alemán, a la entrada de una joven mujer provista de todos los dones de seducción que tienen la costumbre de frecuentar los hombres de genio. De su espíritu puede esperarse, en semejante caso, que sea un recinto geométrico: en él están hechos para encontrar su resolución vital una serie de conflictos del orden de los que afectaron en su tiempo a Bettina Brentano o a Carolina Schlegel. Frida Kahlo de Rivera se encuentra colocada preciosamente en ese punto de intersección de la línea política (filosófica) y de la línea artística, a partir del cual *deseamos que ellas se unifiquen en una misma conciencia revolucionaria, sin que vayan por esto a confundirse los móviles de esencias diferentes que los mueven.* Como aquí se busca esta resolución sobre un plano plástico, la contribución de Frida Kahlo al arte de nuestra época está llamada a tomar, entre las diversas tendencias pictóricas que surgen, un valor decisivo muy particular.

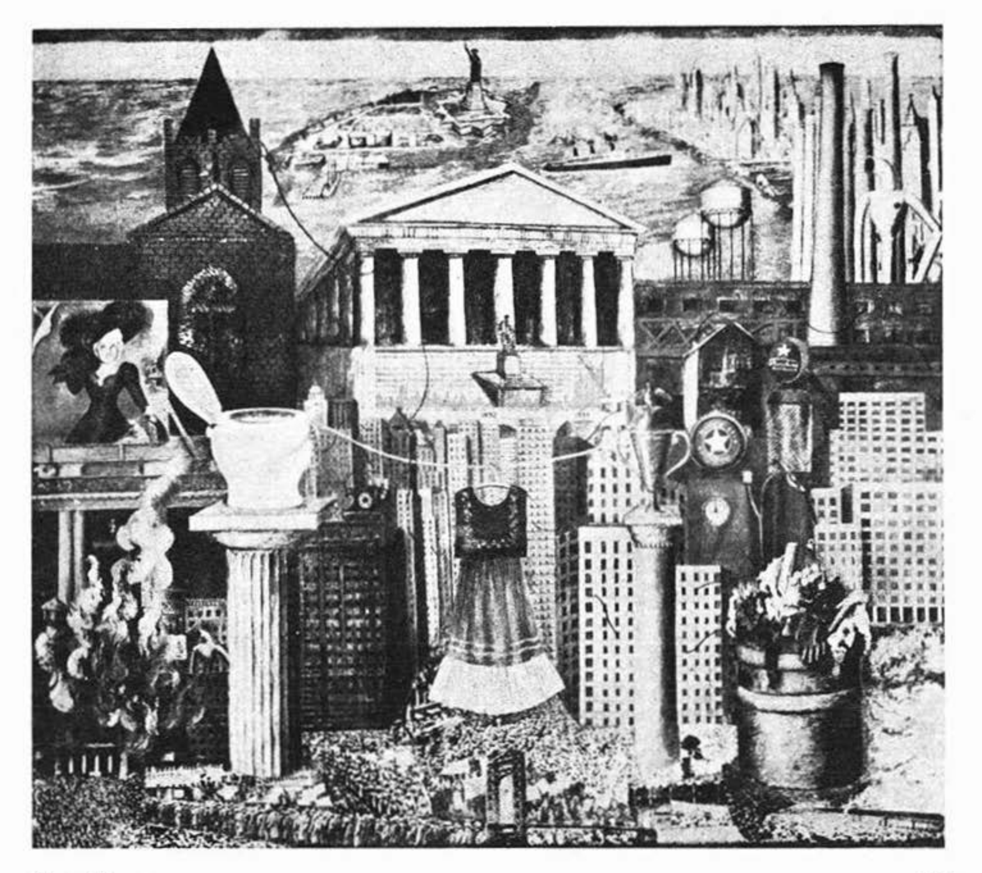
Cuál no habrá sido mi sorpresa y mi alegría al descubrir, a mi llegada a México, que su obra, concebida en total ignorancia de las razones que han podido determinarnos a obrar a mis amigos y a mí, crecía en sus últimas telas en pleno sobrerrealismo. En la situación actual del desarrollo de la pintura mexicana –que desde el principio del siglo XIX es la más sustraída a toda influencia extranjera y la más profundamente apasionada de sus propios recursos– yo encontraba, en el extremo de la tierra, esa misma interrogación espontáneamente patente: ¿A qué leyes irracionales obedecemos; qué signos subjetivos nos permiten a cada instante dirigirnos; qué simbolos, qué mitos están en potencia en tal amalgama de objetos, en tal trama de acontencimientos; qué sentido acordar a esta disposición de los ojos que los vuelve aptos para pasar del poder visual al poder visionario? El cuadro que Frida Kahlo de Rivera estaba entonces a punto de terminar –*Lo que me ha dado el agua*– ilustraba sin saberlo la frase que recogí antaño de la boca de Nadja: "Soy el pensamiento sobre el baño en el cuarto sin vidrios."

No carece este arte de esa gota de crueldad y de humor, única capaz de ligar las extrañas potencias afectivas que entran en composición para formar el filtro del que México tiene el secreto. Los vértigos de la pubertad y los misterios de la generación alimentan aquí una inspiración que, antes que mantenerlos, como en otras latitudes, como temas reservados del espíritu, se jacta de ellos, por el contrario, con una mezcla de candor e impertinencia.

En México me he sentido inclinado a decir que no existía, en el tiempo y en el espacio, pintura que me pareciera mejor *situada* que ésta. Añado que no hay ninguna otra más exclusivamente femenina en el sentido en que, por ser la más llena de tentativas, consiente voluntariamente en hacerse infatigablemente la más pura y la más perniciosa.

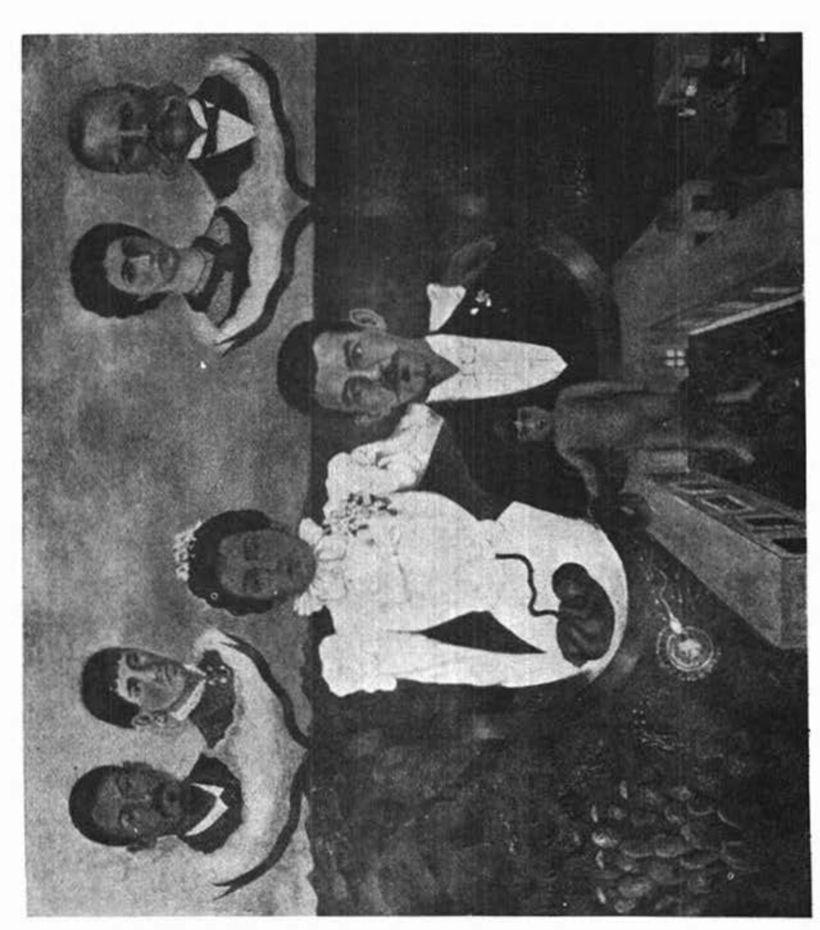
El arte de Frida Kahlo de Rivera es una cinta alrededor de una bomba.

(1938)



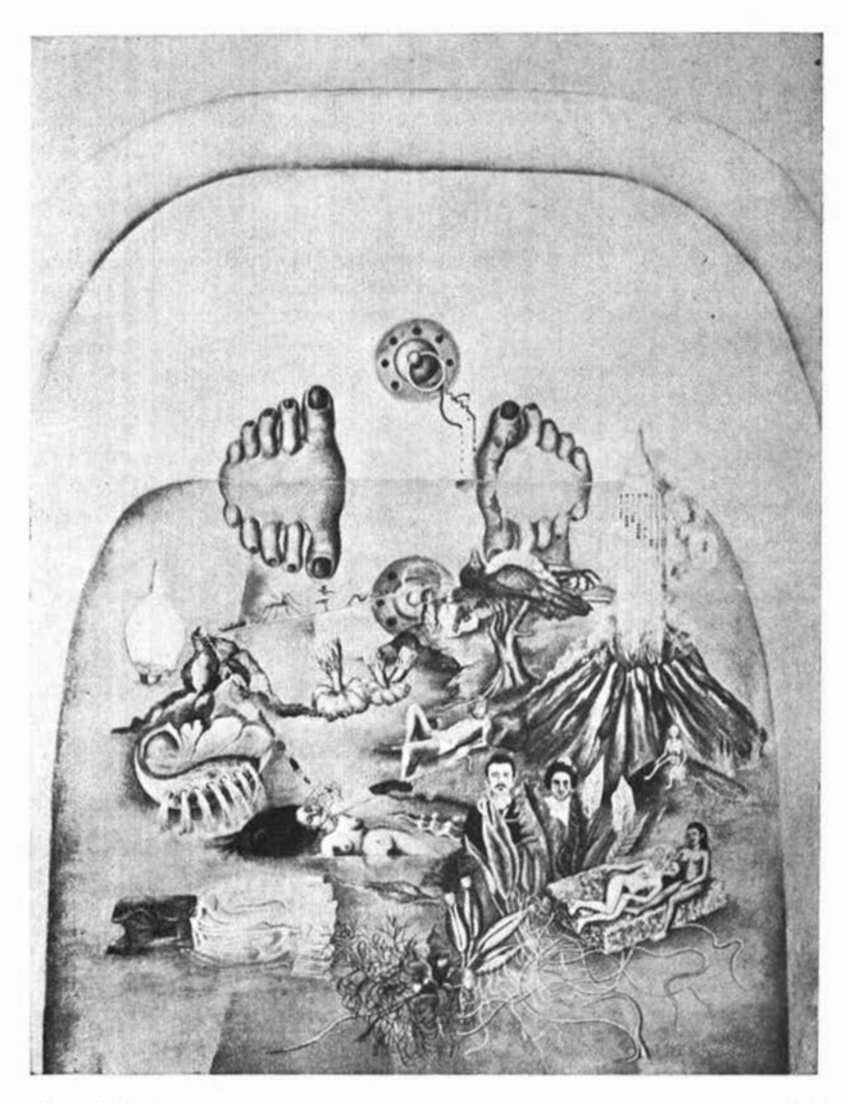
Frida Kahlo — New York — 1933

Lámina II



Frida Kahlo — Mis abuelos, mis padres y yo — 1936

Lámina III

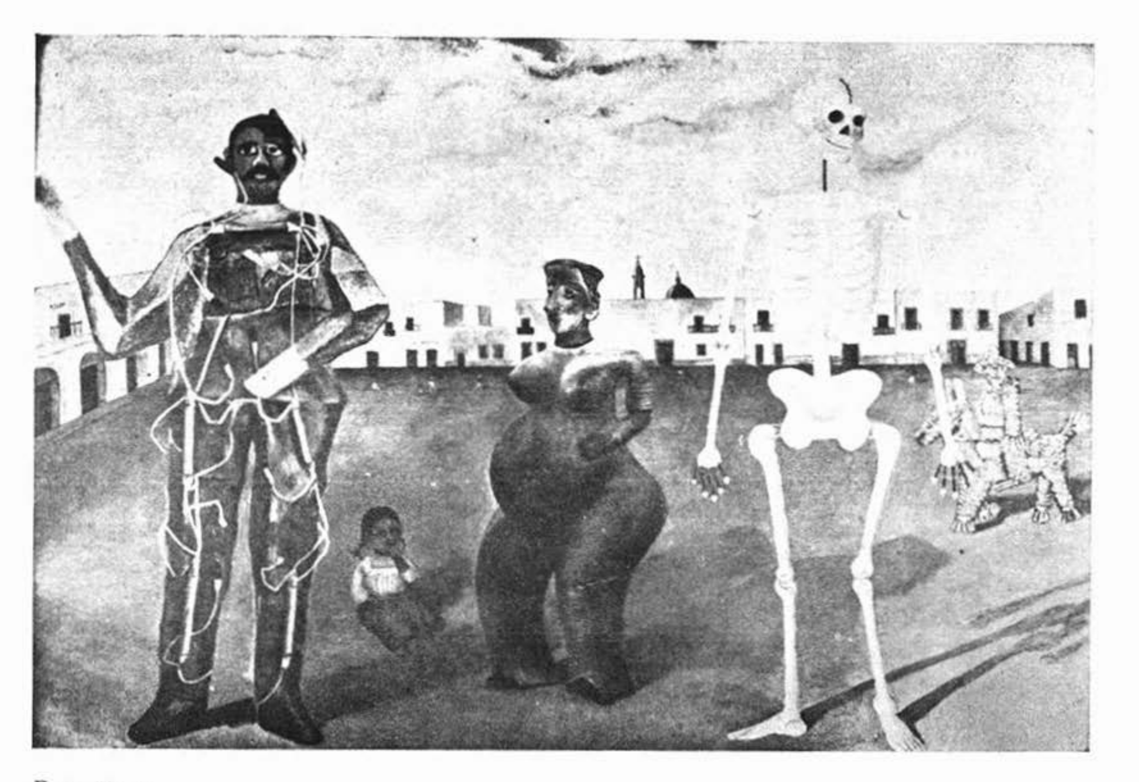


Frida Kahlo 1938

Lo que me dio el agua

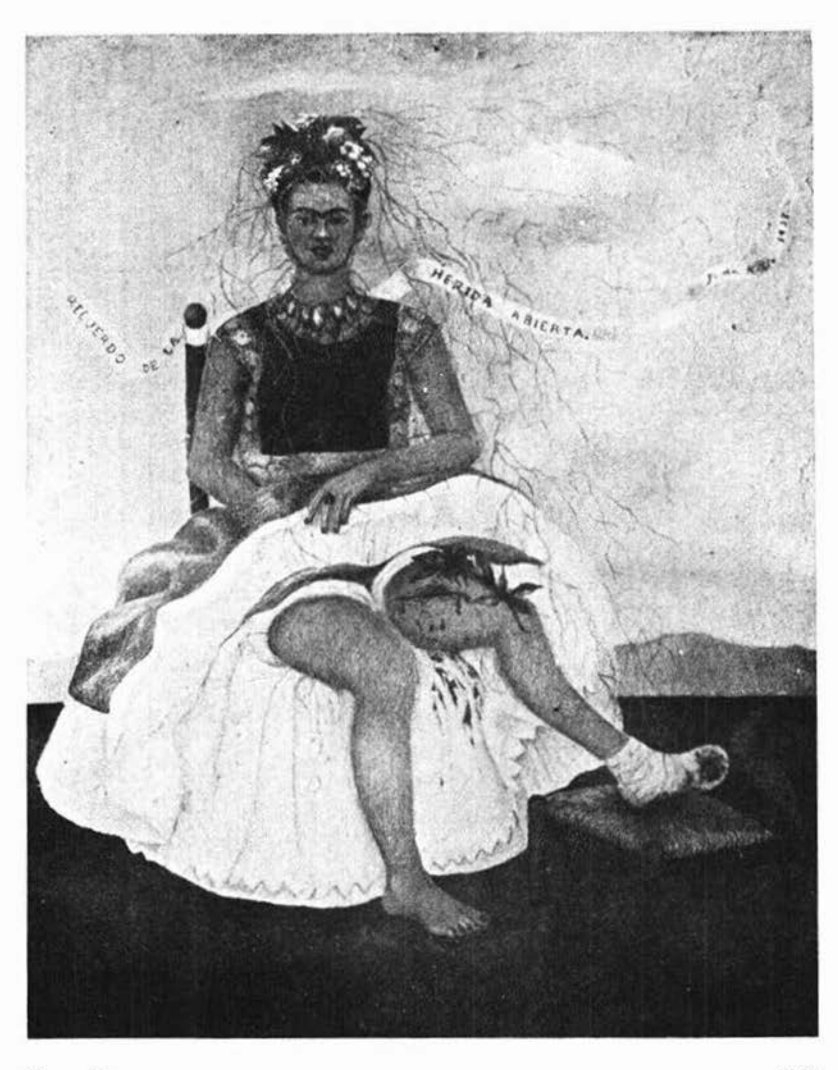
Lámina IV

Lámina V



Frida Kahlo   1938

Habitantes de Mexico



FRIDA KAHLO 1938

RECUERDO DE MI HERIDA ABIERTA

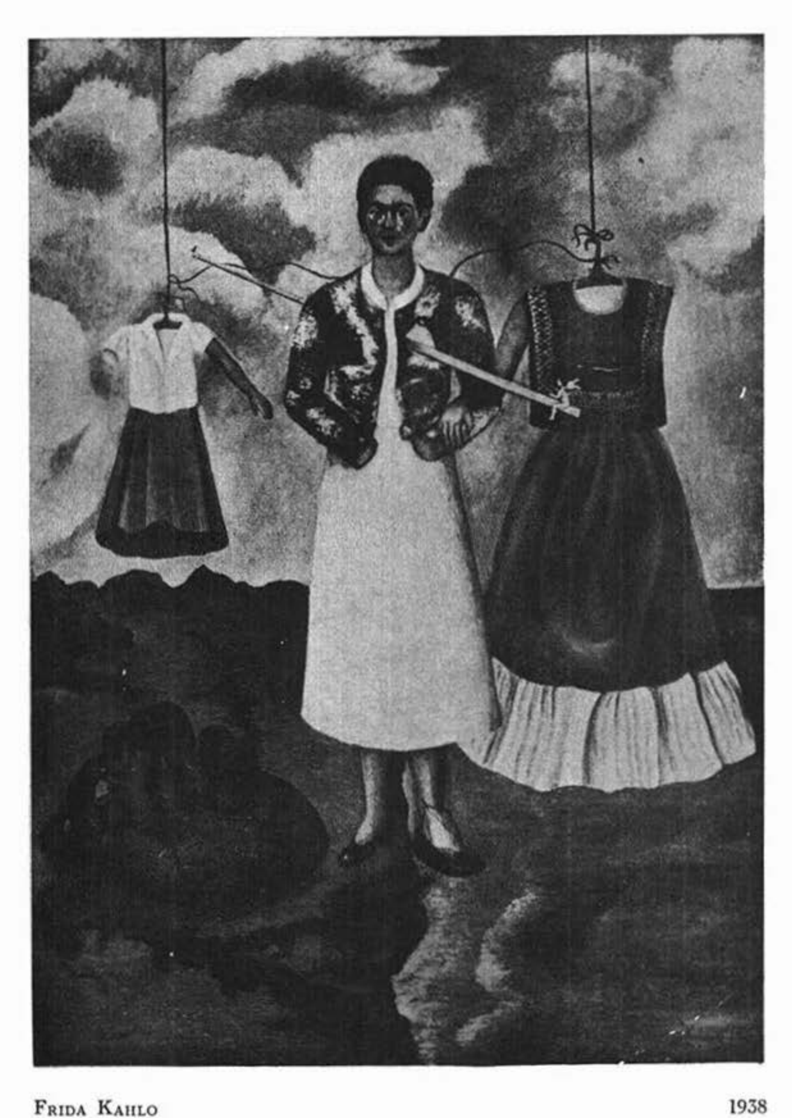
Lámina VI

Lámina VII



Frida Kahlo   1937

Mi nana y yo



FRIDA KAHLO 1938

RECUERDO

Lámina VIII



FRIDA KAHLO 1943

DIEGO EN MI PENSAMIENTO

Lámina IX

A LA SOMBRA DE LAS ESTATUAS

o POR GEORGES DUHAMEL o

VERSION DE AGUSTIN LAZO Y XAVIER VILLAURRUTIA

PIEZA EN TRES ACTOS

PERSONAJES

Roberto Bailly
Andrés Mostier
Hilario
El Consejero Treuillebert
Alfredo Guillermoz
Eloi
El Doctor Pillet
El Delegado Levié
Otros Delegados
Invitados
La Señora Carolina Bailly
Alicia
Invitadas

DECORADO DE LOS TRES ACTOS

La biblioteca. Al fondo, amplia puerta, que comunica por una galería intermedia con el gran salón. Al fondo, a derecha e izquierda, varias puertas más pequeñas que conducen a diversas habitaciones. Una de las puertas de la izquierda comunica con una escalera que da acceso al departamento de Roberto Bailly. A la derecha, en primer término, gran ventana sobre el jardín. A la izquierda y enmarcada por una disposición especial de la arquitectura, estatua en bronce oscuro de Emanuel Bailly, sobre un pedestal de mármol negro. Los muros están enteramente cubiertos de libros. Cortinajes de color *chaudron*, sillones, pupitres, gran mesa de trabajo a la derecha. Orden y majestad.

(*Concluye*)

ACTO TERCERO

ESCENA I

Mostier, Eloi.

La noche del mismo día. Al levantarse el telón, la escena está sumida en la obscuridad más completa. Se abre una puerta de la derecha y entra Mostier vistiendo de smoking. Atraviesa la biblioteca a tientas, abre la puerta de la izquierda y llama en voz baja.

MOSTIER.—¡Eloi! ¡Eloi! *(Eloi entra silenciosamente y cierra la puerta tras de sí.)* Encienda usted. *(Eloi enciende una lámpara baja que ilumina tenuemente la habitación.)* ¿Sigue el señor allá arriba?
ELOI.—Sí, señor, todavía.
MOSTIER.—¿Lo oye usted hablar siempre?
ELOI.—Habla durante largo rato; luego hay un silencio prolongado, luego vuelve a empezar.
MOSTIER.—¿Qué sucedió cuando le previno usted que debía prepararse para la cena?
ELOI.—Primero, no respondió. Luego, llamé a la puerta y le dije en voz muy alta que los invitados no tardarían en llegar. Entonces lo oí gritar desde el interior: "¿Qué quiere usted que eso pueda importarme? ¡Déjeme tranquilo!"
MOSTIER.—¿Y no se oía la voz de otra persona en la habitación?
ELOI.—No. La otra persona debe de hablar en voz muy baja.

Entra la señora Bailly. Viste un severo traje de "soirée.

ESCENA II

Mostier, Eloi, la Señora Bailly, Alicia.

SRA. BAILLY.—*(A Mostier.)* ¿y bien?
MOSTIER.—Puede usted volver a su servicio, Eloi.

Eloi sale por la derecha.

SRA. BAILLY.—¿Y bien?
MOSTIER.—Sigue encerrado allá arriba. Cuantas veces he intentado llamar a su puerta, o no ha respondido, o ha respondido que lo dejara en paz.
SRA. BAILLY.—¿Le avisó usted que era hora de vestirse para la cena?
MOSTIER.—Eloi lo hizo, con idénticos resultados.
SRA. BAILLY.—¿Está todavía con ese hombre?
MOSTIER.—Seguramente, pero él debe de hablar en voz muy baja porque no se escuchan sino las exclamaciones de Roberto.
SRA. BAILLY.—¡Ah! . . . Es preciso que vayamos al salón. Luego vendrá usted a intentar de nuevo . . .

MOSTIER.—Será inútil, amiga mía; no abrirá tampoco.
SRA. BAILLY.—En ese caso vendré yo misma.
MOSTIER.—Antes había dicho usted...
SRA. BAILLY.—No importa, Mostier, hoy tendremos que rectificar varias veces nuestras decisiones.

Alicia ha entrado, vestida para la cena.

ALICIA.—Aquí estoy, madrina.
SRA. BAILLY.—Gracias, hija mía. *(La besa en la frente.)* Estás encantadora. En tu rostro no quedan huellas del llanto de esta tarde. Pero tengo que pedirte algo todavía. ¡Oh! algo sin importancia... *(A Mostier.)* Vaya, amigo mío, me reuniré con usted dentro de un momento. *(Mostier se dirige hacia la puerta.)* ¡Ah, Mostier, va a ser necesario advertir a nuestros invitados, acerca de una posible indisposición de Roberto. *(Mostier se inclina y sale.)* Siéntate, Alicia, tu madrina te necesita... Probablemente nos veremos obligados a decir esta noche, que Roberto está fatigado, enfermo... *(Movimiento de Alicia.)* No, no me interrumpas. Sabes que Roberto no está enfermo sino moralmente... Roberto atraviesa por una crisis que nuestros esfuerzos reunidos tienen que disimular y vencer. Si por azar hablaras con él antes que yo, trata de apaciguarlo, de persuadirlo de que debe obrar cuerdamente... ¡En fin! él te llama su amiga, tal vez, con ese título, puedas contagiarle un poco de calma.
ALICIA.—¿Pero qué teme usted, madrina?
SRA. BAILLY.—Nada; no temo nada. Roberto no puede cometer ninguna locura. No trates de verlo, no lo llames... Descansa aquí unos instantes y ven luego a reunirte conmigo en el salón. *(Sale.)*

ESCENA III

Alicia, Roberto, Hilario.

Alicia medita unos instantes en silencio, luego se levanta como movida por una rápida decisión y se dirige con firmeza a la puerta de la izquierda. Cuando pone la mano en el picaporte, la puerta se abre del interior y Roberto aparece en el umbral.

ALICIA.—¡Tú, Roberto! ahora mismo me dirigía a tu cuarto.
ROBERTO.—Sola, ¿no es cierto? *(Escruta la habitación.)* Espérame un poco... *(Se vuelve hacia el interior.)* Venga, amigo Couche; sígame, haga el favor.
HILARIO.—¡Ah, por fin me llama usted por mi verdadero nombre!
ROBERTO.—No hable tan alto, querido amigo... Salgamos por aquí... *(Lo conduce a la derecha.)* Mañana temprano iré a verlo a su hotel. No salga usted por ningún motivo, antes de mi visita. Permítame pasar delante. ¡Quedo, haga favor, quedo!...

Sale seguido de Hilario, haciendo seña a Alicia para que lo espere donde está.

ESCENA IV

Alicia, Roberto.

Alicia se sienta junto a la luz y espera inmóvil, ansiosa.

ROBERTO.—*(Regresando poco después y sentándose al lado de Alicia.)* Vuélvete hacia la luz, deja que te mire...
ALICIA.—No deseo ocultar mi rostro; tengo el rostro resuelto de quien no puede hacer otra cosa que escuchar, escuchar atentamente. Iba a tu habitación para saber lo que tienes que decirme.
ROBERTO.—Nunca he tenido más amigo que tú. No quiero ni recordar los tiempos en que aún no habías venido a esta casa; los tiempos en que no tenía tu sonrisa para iluminar mi soledad.
ALICIA.—Hace cinco años que vivo junto a ti y en esta biblioteca he vivido mis instantes más dichosos, por eso te repito: Roberto, ¿qué tienes que decirme?
ROBERTO.—Son los acontecimientos los que nos deciden a hablar determinadas cosas y no soy yo quien ha escogido este instante... pero sucede que, Alicia, es preciso que me vaya, es indispensable que salga de esta casa.
ALICIA.—¿Irte, Roberto?... ¿No verte más?... Hay tal vez, en nuestra amistad, algo más fuerte que la amistad misma, puesto que no puedo soportar la idea de saber que voy a separarme de ti.
ROBERTO.—¡Separarnos!... No quiero pensar ahora en el sentido de esa palabra; no quiero que su sonido aumente el caos que llevo aquí. No deseo sino una certeza hermética: Es preciso que salga de esta casa, es preciso que que no vea más a las gentes de esta casa.
ALICIA.—¿Por qué, Roberto?
ROBERTO.—Estaba sumergido en una oscuridad viscosa y fría. De pronto ha llegado un gran dolor, por boca de un pobre hombre que

no sabía siquiera el precio del bien que me traía... Toda esa gente estaba en torno mío, espiando mi perfil y los movimientos de mi cara. Si sonreía, decían: ¡es la misma sonrisa de Emmanuel Bailly! Si estaba inmóvil, pensaban: ¡es su misma serenidad! Si protestaba, murmuraban: ¡es admirable, se le parece más en la violencia!...

ALICIA.—(*Sonriendo.*) Pero, Roberto Bailly...

ROBERTO.—¡Roberto Bailly!... ¡Ah, voy a dejar aquí ese nombre, ese andrajo! Mi nombre es tan oscuro que yo mismo lo conozco apenas. Mi verdadero nombre es tímido y sin historia, pero me pertenece, como sólo pueden pertenecer las cosas humildes.

ALICIA.—Vas ha hacerme una confidencia y te exaltas y te irritas como si ya supiera lo que aún no me dices. Es preciso que me confieses todo, sabes que nadie merece, tanto como yo, saber, conocer lo que te atormenta; lo que llena tus ojos de lágrimas y tu voz de ira. Quiero ser la primera en escuchar tu secreto, porque cuando me lo hayas dicho, seremos dos para guardarlo, si es preciso que permanezca ignorado.

ROBERTO.—¡Naturalmente que debe permanecer ignorado! Debe quedarse entre las cenizas gloriosas que han acumulado esos maniáticos. Solo, debo salir de ellas.

ALICIA.—Solo...

ROBERTO.—Escucha: ese hombre que ha venido de Boutreville... Ese hombre... ¡Oh Dios mío! qué doloroso es repetir...

ALICIA.—Empieza a hablar y verás como sufrirás menos.

ROBERTO.—¡Si no sufro! ¡Si ahora ya no sufro!... Hace veinte años que soy el hijo de un gran hombre; y el más miserable de los seres: mi vida era una farsa lamentable. Para mis compañeros fuí siempre un objeto de envidia o de admiración ¡Ah! he sido horriblemente desdichado por más de veinte años y mi desdicha no era siquiera de las desdichas que pueden inspirar compasión. Todo hombre tiene su carácter, sus ademanes, sus deseos; yo no he tenido derecho sino a los gestos, a las ambiciones de otro; jamás buscaron en mi rostro sino una máscara, un remedo. Todavía esta mañana estaba resignado, pero alguien ha venido para revelarme la causa de esa gran fatiga: de esa ansia de morir que experimentaba sin cesar... ¡No; no soy el hijo de Emanuel Bailly; hoy sé, con certeza, que ese hombre no era mi padre! ¡Y he tenido que vivir veinte años a la sombra de su gloria!... Y aquí estoy, vacilante y tembloroso como alguien que sale de una catacumba y que de pronto recibe un rayo de sol en pleno rostro.

ALICIA.—Por eso mismo no debes ofuscarte, no debes...

ROBERTO.—Mira esta pieza, mira esos libros; los libros del gran Bailly... ¡No! No están sobre los muros: están sobre mis espaldas, los cargo desde niño.

ALICIA.—Roberto...

ROBERTO.—Es indispensable que lo diga, no amo el pensamiento de ese hombre; jamás me ha emocionado nada de lo que él ha dicho.

ALICIA.—Pero él te amaba, te protegió, te educó cuando niño.

ROBERTO.—¡Ah! no me hables de gratitud! No deseo siquiera ser justo; ha llegado mi hora de ser injusto... Yo amaba la soledad y he vivido como en un mercado, amaba a mis semejantes y no me han permitido cambiar con ellos sino palabras huecas. Han hecho de mí un engendro de necrópolis. ¿Y dices que ese hombre me amaba porque dejó señalado el camino de mi ruina?, ¿porque supo hacer de mí, por testamento, todo lo que yo jamás hubiera querido ser?

ALICIA.—Has sabido ser su hijo durante veinte años; has llevado su nombre con honor; si ahora deseas abandonarlo, abandónalo, pero sin violencia.

ROBERTO.—No, no puedo esperar un día más, una hora siquiera. Necesito llenar de aire mis pulmones... ¿Quién me garantiza que si esperara ahora, llegaría después a satisfacerlos?

ALICIA.—¿Y no hay nadie más a quien debas dar cuenta de una decisión tan grave?

ROBERTO.—Sabiendo lo que sé, no debo cuentas a nadie ni a nada. Mañana nadie me conocerá; mañana, todo habrá quedado en el olvido.

ALICIA.—¿Sabes que tendrás que ir muy lejos para que nadie pueda decir al mirarte?...

ROBERTO.—¿Qué?

ALICIA.—Allí va el hijo de Emmanuel...

ROBERTO.—¡No! ¡No! ¡Nadie debe decir eso!

ALICIA.—¿Cómo quieres que las gentes acepten darte otro nombre que no sea el nombre que llevas desde la infancia, y que la ley te ha adjudicado para siempre?

ROBERTO.—¡Es un fraude! No me pertenece. Me desharé de él como de un traje de carnaval que molesta y que deforma.

ALICIA.—Lo recibiste puro: ¡déjalo sin desgarrarlo ni mancharlo! ¡Te juro que no tienes derecho para hacerlo de otro modo!

ROBERTO.—¡Mírame, Alicia! Creo haber entendido que me amas. ¿Qué puede importarte entonces el nombre que lleve?... ¡Ah! no desvíes la mirada, o harás que piense que no es a mí a quien amas.
ALICIA.—¡Te amo, Roberto! por eso te aseguro que bajo el dominio de la ira no se hacen sino malas acciones.
ROBERTO.—¡No! ¡No! no dices tu verdadero pensamiento: amas al hijo de Emmanuel Bailly.
ALICIA.—¡Roberto!
ROBERTO.—Amas a alguien que se llama Roberto Bailly, y ése, no soy yo.
ALICIA.—¡Mientes, Roberto!
ROBERTO.—Después de todo, es lógico. Nada de aquí puede pertenecerme... Nada: tampoco el amor.
ALICIA.—*(Sollozando.)* Estás ciego... la ira te ha cegado...
ROBERTO.—*(Dirigiéndose a la puerta.)* ¡Partiré solo!
ALICIA.—*(Se precipita hacia él y lo abraza desesperadamente.)* ¡Roberto!

En la puerta de la derecha aparece Mostier.

ESCENA V

Alicia, Roberto, Mostier.

MOSTIER.—*(A Alicia.)* Ve al salón a reunirte con tu madrina y no la abandones sin mi autorización. *(A Roberto, que está a punto de salir.)* ¡Quédate aquí, Roberto!
ROBERTO.—*(Con altanería.)* ¿Decía usted?
MOSTIER.—*(Dominándose.)* Te ruego que permanezcas aquí.
ROBERTO.—Ha tomado usted hábitos de autoridad que no le permiten medir ni su lenguaje ni su tono. Voy a salir, Mostier; esta noche no estoy de humor para escucharlo.
ALICIA.—*(Débilmente.)* ¡Roberto!
MOSTIER.—¡Por una vez más, Alicia. Te ordeno que vayas al salón a reunirte con tu madrina.

Alicia sale.

ESCENA VI

Roberto, Mostier.

MOSTIER.—No ha llegado el momento de pedirte cuenta de las palabras que cambiabas con mi sobrina, ni de las consecuencias de tales palabras. Hoy debo hablarte de otra cosa.
ROBERTO.—Escucha usted detrás de las puertas, Mostier, pero nunca tiene el valor de escuchar hasta el fin.
MOSTIER.—Me he propuesto no montar en cólera, y dejaré que me insultes a tus anchas. Lo esencial es que permanezcas aquí.
ROBERTO.—Me quedo porque no me es indiferente que liquidemos esa cuestión que tan tontamente acaba usted de suscitar; no quiero dejar nada inconcluso tras de mí. ¿Qué quiso decir con que no era el momento de pedirme cuentas a propósito de su sobrina?... Hay aquí una joven que es, o que era mi amiga, y de eso, no tengo por qué dar cuentas a nadie. En cuanto a mi corazón, no pretenderá usted ponerle las manos encima. Nada más tengo que decirle.
MOSTIER.—¡Sea! No te pido más. El objeto de nuestra conversación es otro: Roberto, conozco la causa de tu pena...
ROBERTO.—¿Mi pena?...
MOSTIER.—Sé bajo el imperio de qué decepción pretendes abandonar esta casa, y vengo, en nombre de tu madre, a rogarte que desistas de tan cruel locura.
ROBERTO.—Desengáñese, Mostier, usted no no sabe absolutamente nada.
MOSTIER.—Te digo que tu madre acaba de confesarme...
ROBERTO.—¡Confiesa! ¡Oh, qué ridícula palabra! ¡Oh! ¡Qué palabra pretenciosa!... Tiene usted un tino para escoger sus palabras. Mi madre no es una mujer que confiese: mi madre es una mujer que ordena.
MOSTIER.—Sé que has sufrido, hoy, una de las penas más crueles que puedan herir a un hombre de tu edad y de tu condición. Comprendo, Roberto, que estés conmovido por una profunda decepción, ofuscado por un gran dolor.
ROBERTO.—¿Qué historias son ésas de dolor y decepción? Está usted en un error, buen hombre; el conflicto que ahora me preocupa está muy por encima de la mentalidad de usted; y créame: traduce usted sus propias inquietudes con palabras totalmente ridículas. No puedo decir que esté alegre, pero tampoco estoy decepcionado. ¿Pensaba ofrecerme sus consuelos? ¡no! ¡no! no los necesito. Necesito soledad, espacio; y esas son dos cosas que no puedo encontrar aquí. Así es que, con su permiso, Mostier...
MOSTIER.—¡En nombre de tu madre, no permitiré que salgas de aquí!
ROBERTO.—¿Qué pretende usted impedir en nombre de mi madre? Mi madre debería saber que hay en la vida circunstancias raras, en las que no es posible hacerse remplazar.

MOSTIER.—Precisamente porque ésta es una circunstancia rara...

ROBERTO.—¿Se hace remplazar por usted?... ¡Es necesario que mi madre comprenda que ya no soy un niño!

MOSTIER.—Hay que dudar de que seas un hombre, Roberto. Piensa en las consecuencias de una fuga esta noche; en el momento en que la atención de toda la sociedad está fijo en ustedes. Es admisible que estés enfermo; es admisible hasta que te sustraigas, por fatiga, a las obligaciones que te impone la memoria de... de tu padre; pero no puedes, de ningún modo, cometer ostensiblemente un acto que, por su extravagancia, por su carácter imprevisto, contrario a todos los antecedentes de tu familia, desencadenaría la curiosidad de un público demasiado inclinado a escudriñar los infortunios, o los ridículos, de la vida de los grandes hombres. Tu partida, tu desaparición la víspera del día en que la fama de Emmanuel Bailly entra a la eternidad...

ROBERTO.—¡Qué tengo yo que ver con la fama de Emanuel Bailly! ¿Es verdaderamente en nombre de mi madre, en el que viene usted a declamar ese discurso?... Retroceda usted, Mostier, déjeme contemplarlo y medir, de paso, toda la estupidez que puede ponerse al servicio de su causa. ¡Oh miseria! ¡Esas son las palabras que me envía mi madre en estos momentos!

MOSTIER.—¡Roberto! ¡Roberto! ¡Te lo suplico! No grites así; tu casa empieza a llenarse de gente; recuerda que tus voces pueden ser oídas en el salón...

ROBERTO.—...y teme usted el escándalo: vamos, suelte la palabra. Porque temen al escándalo, es por lo que pretenden guardarme aquí hasta que haya pasado lo que usted llama mi dolor y mi desesperación. ¡Ah! ¡No sé lo que retiene mis impulsos de abrir esas puertas de par en par y de gritar, de gritar!...

MOSTIER.—*(Enloquecido, se precipita sobre él.)* ¡Por Dios, Roberto, te suplico!..

ROBERTO.—*(Rechazándolo.)* ¡Pero no va usted a dejarme en paz! ¡No va a librarme de sus manos antes de que lo abofetee!

La señora Bailly ha aparecido, impávida, en la puerta de la derecha.

ESCENA VII

Roberto, Mostier, La señora Bailly.

SRA. BAILLY.—Déjelo usted, Mostier.

MOSTIER.—¡Señora, señora, no es un hombre, está frenético, es un demente!...

SRA. BAILLY.—Retírese usted, amigo mío, y déjenos solos, a mi hijo y a mí.

MOSTIER.—*(Arreglándose la ropa.)* Obedezco, señora, pero...

Sale por la derecha.

ESCENA VIII

Roberto, La señora Baillu

ROBERTO.—¡Quiero irme de esta casa! *(La señora Bailly permanece inmóvil.)* ¿Por qué has mandado a ese hombre? *(La señora Bailly lo mira fijamente.)* ¿Por qué vienes tú misma? ¿Por qué he de encontrar ante esa puerta a todos los que no deseo ver más?... ¿También tú has mandado a Alicia? *(Pausa.)* ¡Bien! puesto que no respondes, déjame decirte adiós... Perdóname: tal vez fuera más adecuado que, ante el descubrimiento que acabo de hacer, estuviera pálido y abatido; que me arrojara a tu seno para que, juntos, lloráramos nuestra desdicha. Pero no es así, y me siento más liberado que abatido.

SRA. BAILLY.—¡Cállate!

ROBERTO.—¡Ah, no sé si puedas comprenderme! ¿pero por qué te has empeñado en triturarme pacientemente bajo la gloria de ese hombre que no es mi padre?... No me mires de ese modo: me educaste para ser implacable con las debilidades de los otros; para no tener más sentimientos que los inhumanos sentimientos que engendra la gloria. ¿Por qué te extraña ahora que siga mi camino sin volverme hacia lo que queda atrás? Me habría ido discretamente, silenciosamente, si todos no se hubieran opuesto a mi voluntad... Ya no existe ninguna razón honrada para que puedas retenerme... *(La mirada de la señora Bailly se nubla por las lágrimas.)* ¡No, no digas que me amas! ¡Soy demasiado desdichado para oirte hablar de amor maternal!

SRA. BAILLY.—Cállate...

ROBERTO.—¡Oh, te guardo rencor! Sí, un rencor inmenso por no haberme amado bastante para librarme de toda mi vida pasada, o de este solo instante.

SRA. BAILLY.—*(Desfalleciendo.)* Cállate, Roberto...

ROBERTO.—Pero ¿por qué quieres que me calle? ¿Temes también al escándalo? *(La Sra. Bailly vuelve a mirarlo fríamente.)* Tu casa

está llena de gente, lo sé; llena de gente, abajo, arriba, aquí al lado. Temes que escuchen; temes que se derrumbe la gloria que has acumulado en torno a esa estatua. Temes que pierda yo la razón en el preciso momento en que das el último toque a tu tarea; en que llevas a su cúspide la gloria de tu esposo... ¡Pobre hombre! ¡Pobre gran hombre! servido por los imbéciles, engañado por los demás... Porque eso es cierto: lo has engañado... *(La Sra. Bailly cierra los ojos)* y también a mí. ¡A mí me has engañado, más de lo que lo engañaste a él!

SRA. BAILLY.—*(Con su primer grito desgarrador.)* ¡No te he engañado, hijo mío!

ROBERTO.—¿Qué hiciste de mí?

SRA. BAILLY.—Hice de ti lo que debías ser; lo único que podías haber sido.

ROBERTO.—¿Y mi personalidad? ¡Y mi destino!

SRA. BAILLY.—¡No hay destinos fallidos! Tu destino está aquí; si otro hubieras tenido, ni yo, ni nadie, lo habríamos cambiado.

ROBERTO.—¿Y mi alma?...

SRA. BAILLY.—Yo, que soy tu madre, te digo que tu alma no existiría; que tu alma no tendría forma si yo no la hubiera modelado a semejanza suya. *(Con un amplio ademán de los brazos, señala la estatua.)*

ROBERTO.—*(Dolorosamente, sin ira.)* ¡Mentira¡ !Mentira!

SRA. BAILLY.—*(Como si cada palabra la hiriera.)* No ha habido instante, no ha habido sobresalto de tu alma de niño que no haya observado, que no haya descifrado. Y como no he querido que fueras un ser insignificante y amorfo, te he dado la única forma que podía haberte dado; la de tu padre: la de Emanuel Bailly.

ROBERTO.—¡No conozco a ese hombre!

SRA. BAILLY.—Si fuera cierto, no temerías su imagen.

ROBERTO.—*(Mirando la estatua.)* No la temo; la miro.

SRA. BAILLY.—¡Mira cuánto te le pareces!

ROBERTO.—¡Si fuera cierto, me arrancaría la cara!

SRA. BAILLY.—Te le pareces todavía más en todo lo interior.

ROBERTO.—¿Sabes que me estás precipitando a la locura?

SRA. BAILLY.—Sé que jamás podrás olvidarlo.

ROBERTO.—¡Ah! ¡No me desafíes o arrojaré por tierra su estatua!

SRA. BAILLY.—Tiene otras más grandes, por el mundo.

ROBERTO.—*(Precipitándose hacia la estatua.)* ¡Empezaré por ésta!

SRA. BAILLY.—*(Colocándose ante el pedestal, con un movimiento insólito.)* ¡Arrójala sobre mí, hijo mío!

ROBERTO.—*(Aterrorizado por el sacrilegio, vacila un instante, luego cae de rodillas ante su madre y dice sollozando.)* ¿Qué pretendes? ¿Qué pretendes de mí?

SRA. BAILLY.—Perdonarte todo lo que has dicho.

ROBERTO.—¡No quiero llorar! ¡no quiero!... ¡no quiero!... *(Llora como un niño.)*

SRA. BAILLY.—No basta con no querer. Jamás habías tenido tanta necesidad de llorar. No digas nada más. Llora, hijo mío... *(Se inclina hacia él y juntos lloran en silencio.)* Ahora sé que puedo besarte como cuando eras niño. Ahora sé que no vas a atormentarte más, a atormentarme más.

ROBERTO.—Dime que me dejarás partir.

SRA. BAILLY.—No; no te dejaré partir; te he concebido por tres veces, y ésta ha sido la más dolorosa.

ROBERTO.—Debiste abandonarme la primera vez; debiste dejarme solo para escoger mi camino.

SRA. BAILLY.—*(Con acento extrahumano.)* ¡Y cómo hubiera podido abandonarte, Roberto, puesto que ya te amaba!

ROBERTO.—¡Oh, madre!...

SRA. BAILLY.—¿Qué podría hacer? ¿Qué puedo hacer por ti, que no sea lo que he hecho?... Los acontecimientos se precipitan uno tras otro y son más fuertes que el deseo de un hombre solo.

ROBERTO.—Los acontecimientos...

SRA. BAILLY.—La gloria de Emanuel Bailly crecía; crecía sola y nos arrastraba en su corriente impetuosa a la que no debíamos, ni podíamos oponernos.

ROBERTO.—No quiero que me arrastre de nuevo.

SRA. BAILLY.—¿Qué puedes hacer contra esa gran figura, en el momento en que ya no vamos a poder hacer nada por ella?; invade al mundo y nos abandona; mañana estará en la eternidad. Me he sacrificado a su fama con el ahinco que exigía haberla desconocido un instante. Perdóname, pero te he llevado en mi expiación porque eras el único testimonio de mi debilidad. ¿No quieres conceder, a tu madre, la paz de

sentirse definitivamente absuelta?
ROBERTO.—¡Madre mía!
SRA. BAILLY.—Quédate junto a mí y consumaremos un porvenir heroico y bello, porque no existe afirmación más noble de nuestra personalidad, que aceptar libremente un sacrificio. Quédate conmigo, hijo mío, estoy pronta a pedírtelo de rodillas si tu corazón lo exige.
ROBERTO.—No exijo nada. ¿Qué quieres que haga?
SRA. BAILLY.—No quiero que hagas nada contra tu voluntad.
ROBERTO.—Bien, madre, mi voluntad será la tuya.
SRA. BAILLY.—No. Tu voluntad puede ir de acuerdo con la mía, sin ser idénticas.

Mostier ha penetrado en la pieza sin hacer ruido. Rectifica el orden solemne de la biblioteca, enciende, una a una, las lámparas y finalmente el gran candil central, durante el principio de la última escena.

ESCENA IX

Roberto, La Señora Bailly, Mostier, Alicia, Guillermoz, Los invitados.

SRA. BAILLY.—Mírame, hijo, nada existe ya entre nosotros, que pueda hacerte desviar la mirada. Déjame enjugar tu rostro, arreglar tus cabellos, llevar la paz a tus facciones... Así, ahora te reconozco; reconozco a mi hijo que me dejará envejecer con honor.

Mostier abre de par en par la gran puerta del fondo, que deja ver la galería y la puerta simétrica del salón, luego se acerca a la señora Bailly y le dice:

MOSTIER.—Señora, los invitados empiezan a extrañar su ausencia y la de su hijo. Nadie más que ustedes dos faltan en el salón.
SRA. BAILLY.—Roberto, ¿podré apoyarme en tu brazo para ir a reunirnos con esos señores? *(Roberto, sumiso, no responde.)* Vaya usted, Mostier, nosotros iremos en seguida.

Mostier pasa a la galería, abre la puerta del salón del que escapa un vivo rumor de conversaciones. La galería se llena de grupos de invitados que charlando se encaminan a la biblioteca. La señora Bailly, de pie ante Roberto, lo observa con avidez, luego, bruscamente, resuelta, le tiende la mano que Roberto toma, y unidos, esperan a los invitados que acuden a escena.

TELÓN.



FRAGMENTOS SOBRE EL ESTILO

○ POR REMY DE GOURMONT ○

TRADUCCION DE JOSE LUIS MARTINEZ

EL "problema del estilo" es importante si el arte es importante y si la civilización es importante.

Los pueblos que más cambian son aquellos que más extranjeros reciben; el botánico podría recordar, a propósito, las plantas frecuentadas por más insectos. Inglaterra, de cuyo organismo muchas partes parecen inmóviles, es menos visitada, en la mayor parte de sus provincias, que Africa central o el Amazonas; el arribo de un extranjero aumenta la población, de tal manera que los campesinos de algún Coventry creyeron antaño que ocurría una invasión de los boeros. Australia, apenas formada, está en decadencia por falta de fermentos. Cerrados a la inmigración, los Estados Unidos llegarían a un marasmo sin los viajes de su aristocracia a Europa sin la diversidad extrema de sus climas, de sus suelos y, en consecuencia, de las razas en evolución en ese vasto imperio. Los intercambios de los pueblos son tan necesarios para darles nuevas fuerzas, como el comercio social para la exaltación de la energía individual. No se ha tomado en cuenta esta necesidad cuando se lamenta la influencia de las literaturas extranjeras sobre nuestra literatura. No ha habido ni un siglo, desde el XI, en que el pensamiento francés no haya sido reanimado por un nuevo fermento; su fuerza ha consistido en soportar sin quejas tantas efervescencias sucesivas y mostrarse, después de cada crisis, más fresco y más vivo. Las mujeres (y los hombres también), de una manera semejante se rejuvenecen con cada nuevo amor y encuentran en las pasiones casi ininterrumpidas el principio mismo de su actividad vital. En el siglo XII fué la leyenda céltica, el ciclo de la Tabla Redonda al que se unió *Tristán*, la que renovó la canción de gesta; luego la leyenda griega, *Eneas*, *Alejandro;* luego la cortesía provenzal con Chrestien de Troyes; más tarde, los *fabliaux*, que llegaron de lejos, desde el fondo del Oriente, y hasta el Renacimiento, en que se ensancha en torrente, la afluencia extranjera no ha cesado de enriquecer normalmente la literatura francesa permitiendo la renovación continua y multiplicando en el viejo tallo las flores jóvenes.

El espíritu nacional no se ha trastornado más por estas aportaciones que lo que se vicia la sangre de un hombre con un alimento sano. Basta, pues, que el alimento sea sano, porque, si es malo, el organismo que lo sufre hace un esfuerzo y se desembaraza de él. Nos ha sido preciso, hace poco tiempo, envenenarnos con el liquen escandinavo; hoy, no se le ve más. Las partículas alimenticias que contenía Ibsen han sido absorbidas, no sin provecho; pero Bjornson fué vomitado porque nos hacía mal al estómago. Una enfermedad no es siempre inútil, como no lo es tampoco el libertinaje. La influencia dinámica de una mala literatura extranjera vale más que la atonía y el fastidio en que duerme un pensamiento solitario. Es preciso obrar, no importa en qué sentido. Y por otra parte, y éste es el principio mismo de la ley de inercia, no hay movimiento sin causa. Una fuerza no obra nunca sobre sí misma, sino sobre otras fuerzas. Un río corre en vano si las paletas de una rueda no pasan a través de su corriente. Pero cuando

se escucha el tic-tac del molino, el río se adivina. De la misma manera, cada vez que veáis movimiento en una literatura, buscad fuera de esa literatura la fuerza que la anima. Si tal fuera el objeto de estas notas, sería preciso distinguir en la influencia de una literatura sobre otra, lo que provoca un viraje completo, de extremo a extremo, de la influencia de un movimiento literario en un espíritu particular, que puede ocurrir en el interior de una literatura dada. Así por ejemplo, el romanticismo significaba para Flaubert, semi-normando, semi-champanés, una verdadera literatura extranjera. De ahí el choque. Podría determinarse casi científicamente cuál debería ser, en relación con su velocidad y su masa, el alejamiento inicial de una influencia literaria para que su contacto fuese fecundo. Una pequeña novedad llegada de muy lejos puede muy bien equivaler, en fuerza útil, a una innovación más considerable pero de origen muy próximo.

El asunto, en arte, no tiene interés más que para los niños y los iletrados. ¿Cuál es el tema de la más bella novela de la lengua francesa, de esa *Odisea* que es *La educación sentimental*? Y la imitación de dichos asuntos no está sólo permitida sino que aun es inevitable. Georges Polti ha catalogado las situaciones dramáticas y no ha encontrado sino treinta y seis. Se han clasificado también los temas de los cuentos populares y se ha encontrado un número muy limitado. Pero aunque en alguna parte yo haya dicho que Maupassant había inventado casi todos los asuntos de sus relatos, después de estudiarlos bien se reconoce a casi todos. Lo que los desnaturaliza superficialmente es el pesimista desenlace que les impone el novelista, mientras que, en la literatura oral, el cuento termina siempre "bien." Esta escasez de los asuntos es también el gran obstáculo para las investigaciones sobre el origen de los cuentos populares, porque la misma historia puede haber sido inventada en muchos países diferentes. La pintura y la escultura viven de tratar eternamente los mismos asuntos. Vivimos en una relatividad cuya circunstancia no es muy grande; el cambio no es más que un retorno al pasado; y el futuro, lleno de lo desconocido, no contiene en fin sino viejas lunas.

"El gran escritor —dice Hello— da su estilo, es decir la palabra. Está permitido alimentarse de ella."

Vertido en organismos delicados, este alimento está en posibilidad de determinar una tendencia a la imitación involuntaria o subconsciente. Ningún escritor, ningún gran escritor ha podido escapar a esta tendencia en sus principios. Quien va a convertirse en el más orgulloso innovador comienza muy a menudo por imitar humildemente, con devoción y con ingenuidad. Se repite un tema cuando se le ha escuchado con placer; en el bello estilo hay también una melodía que se impone al recuerdo. Con la edad, el cerebro se vuelve más duro, menos dócil y más rico también en movimientos propios resultado de sensaciones acumuladas, y resiste mejor las sugestiones del amor y la admiración. Puede verse, sin embargo, a escritores de talento original conservar largo tiempo una impresionabilidad casi juvenil; son los más abiertos, los más curiosos de novedades, los más afiebrados, y la lectura de un libro les turba tanto como la contemplación de un paisaje. Un pintor, bruscamente, "cambia de manera" porque se ha emocionado con una obra que, hasta entonces, había sido misteriosa para él. No se trata de voluntad, sino de emotividad. Bajo las influencias de Lamartine, Théophile Gautier y Leconte de Lisle, Víctor Hugo, él también, cambia de manera permaneciendo original siempre. Sin *Los*

misterios de París no hubiera podido escribir *Los miserables*. ¡Y qué distancia, con todo, de color y de estilo entre esas dos novelas! Es necesario aceptar la influencia de las obras en el mismo grado que la influencia de la vida, de la que son expresión. Y no huír de ella, ni buscarla voluntariamente.

Existen dos clases de estilos que responden a los dos grandes tipos de hombres, los visuales y los emotivos. El visual retendrá, de un espectáculo, el recuerdo bajo la forma de una imagen más o menos neta, más o menos complicada; el emotivo recordará solamente la emoción que el espectáculo suscitó en él. De la misma manera, al leer una novela, el visual recordará fácilmente las escenas sucesivas que permanecen en su cerebro en estado de panorama; el emotivo puro sabe solamente, por el contrario, que tal libro es bello, espiritual y fastidioso, pero, algunas veces, podrá recitar algunas páginas.

Sin la memoria visual, sin ese receptáculo de imágenes en donde abreva la imaginación para obtener nuevas e infinitas combinaciones, no puede existir ni el estilo ni la creación artística. Sólo esa memoria permite pintar por medio de figuras verbales los diversos movimientos de la vida y, aún más, transformar rápidamente en visiones toda asociación de palabras, toda metáfora usada, toda palabra aislada, dando, en suma, vida a la muerte. De tal poder han nacido alegorías y creaciones como *El pastor* de Hermas, *La Consolación filosófica*, la *Vida nueva*, el *Roman de la rose*, el *Palacio de amor divino*. El estilo de Michelet y el de Taine (como se verá más adelante) son el producto de esta facultad feliz de metamorfosear lo abstracto en concreto, de hacer respirar la misma piedra y "palpitar las estrellas." La lengua está llena de clisés que fueron originalmente metáforas audaces, encuentros afortunados del poder metafórico. Todas las palabras abstractas son la figuración de un acto material: pensar es pesar.

He aquí un punto capital. En un principio tan vulgar de novela como "Era una radiosa mañana de primavera," puede haber una emoción real. Esto atestigua, sin ninguna contradicción posible, que el autor no es un visual ni un artista, pero no que esté desprovisto de sensibilidad; por el contrario, ¡es un emotivo por excelencia! sólo que, incapaz de incorporar su sensibilidad personal en formas estilísticas de formación original, escoge frases que, habiéndole emocionado, cree aún deben emocionar a sus lectores. Es inútil también suponer un cálculo ahí donde no hay, en realidad, más que la ingenua asociación de una palabra y un sentimiento. Las palabras no tienen sentido sino por el sentimiento que encierran y cuya representación se les confiere. Aun las proposiciones geométricas se vuelven sentimientos, ha dicho Pascal, en una de esas frases prodigiosas que se han puesto a comprender tres siglos. Un teorema puede ser emocionante y, al resolverlo, puede hacer latir el corazón. Se ha convertido en sentimiento, en el sentido de que no es posible percibirle más que asociado a un sentimiento, y puede contener un mundo de deseos y ser un objeto amoroso. Las palabras más inertes pueden ser vivificadas por la sensibilidad, pueden "devenir sentimientos." Todas esas de que abusan ciertas filosofías políticas: justicia, verdad, igualdad, democracia, libertad y cien más, no tienen otro valor que el valor sentimental que les atribuye quien las profiere. Y no sólo el contenido de la palabra se ha convertido en sentimiento para quien la emplea, sino también su misma forma material y la atmósfera que la rodea. Toda palabra, toda locución, los proverbios mismos, los

clisés se convierten para el escritor emotivo en núcleos de cristalizaciones sentimentales. Carente de un jardín, este escritor compra flores y sueña que él las ha cultivado.

Si fuese necesario, la literatura francesa entera vendría a testimoniar que el estilo es una especialización de la sensibilidad y que, en cuanto el escritor se aproxima al artista, es menos apto para figurar en las manifestaciones de la actividad humana. En cuanto comienza a escribir, Juan Jacobo cambia de carácter; su sensibilidad entera pasa a su estilo. Nos inquieta, pero él permanece tranquilo.

En sus libros se muestra apasionado y hablador; en su vida es áspero y mudo. Es un hombre huraño, sensible; huraño en realidad, sentimental en ficción. No son del todo absurdas esas viejas locuciones como "escribir con amor" y "acariciar sus frases amorosamente." Racine, cuyo estilo es tan raramente plástico, guarda para sus amantes desde luego y para Dios más tarde, casi toda su sensibilidad. El sentimiento profundo del amor que existía en él no se ha manifestado más que en las acciones de sus personajes, que expresan pasiones extremas en un estilo abstracto, helado y diplomático. En Musset el sentimiento se hincha alrededor de sus versos que se expanden como un perfume de voluptuosidad. Mas tal asociación, sólo exterior, ha sido fugitiva, el perfume se ha evaporado y quedan poemas transparentes, frascos opacos que dejan ver la ausencia de un arte íntimo y secreto. Nadie ha incorporado nunca menos sensibilidad a una obra; sentimental, con todo. Y es que Musset vivía demasiado "con amor" para poder escribir aún "con amor." Sin embargo, le ha acontecido, en períodos quizá de vida real menos intensa, el dejar filtrar hasta el fondo de su estilo un poco de esa sensibilidad vagabunda: en su teatro, por ejemplo, Chateaubriand, tipo literario absolutamente opuesto al de Musset, es de una serenidad sentimental absoluta. En sus frases es donde pone su corazón. El es todo sensaciones, sus órgano están en comunicación constante con el mundo exterior, y mira, escucha, siente, toca y vierte sin reservas en su estilo esta cosecha sensorial. Baudelaire es de la misma familia psicológica, con una predominancia de las sensaciones del oído, del gusto, del olfato y del tacto. Víctor Hugo, por el contrario, representa el tipo visual casi puro. Es tan poco auditivo que no puede representar una sensación musical sino transformándola en visión:

Comme sur la colonne un frêle chapiteau,
La flûte épanouie a monté sur l'alto.

La mentira no es la imitación, facultad noble y primordial, base de toda civilización, de todas las artes y de todas las literaturas; la mentira es, por el contrario, la sinceridad, la ingenuidad. Hay escritores y pintores que se envanecen de su sinceridad y que verdaderamente buscan este elogio. No se sabría clasificarlos de otra manera: son sinceros, es decir, sin reacción contra el medio literario o artístico que les rodea y hacen, ingenuamente, con la ilusión de crear, lo que quiere decir reobrar, pintura a la moda, literatura a la moda. Son los invertebrados.

¿Qué es una doctrina sino la traducción verbal de una filosofía?

La comparación es la forma elemental de la imaginación visual. Precede a la metáfora, comparación en la que falta uno de los términos, a menos que los dos términos estén fundidos en uno solo. No hay metáforas en Homero, lo que es un signo

incontestable de primitivismo. Los poemas homéricos pertenecen a una civilización mucho más joven que los poemas védicos, cualesquiera que sean las fechas que pueda asignarse históricamente a unos y otros. Obra, en su última forma, de una casta de sacerdotes que eran al mismo tiempo gramáticos, los *Vedas* son una expresión simbólica de la poesía. Sobre un antiguo fondo que es la comparación, mucho más libre que en Homero y menos paralela, puede verse la superposición del campo moderno de la metáfora. El que un poeta diga "las vacas" en lugar de las nubes, porque éstas alimentan la tierra con su lluvia, como las vacas al hombre con su leche, y que llame a la aurora "la madre de las vacas," a causa de que el cielo oriental está a menudo nuboso por las mañanas, es un esfuerzo del cual son apenas capaces nuestros literatos desde hace un siglo. ¿No es ésta la poesía de hoy mismo?

En el origen de las civilizaciones, cuando la vida es violenta y el pensamiento tranquilo, cuando la mano es hábil y el pensamiento perezoso, cuando los sentidos, bien equilibrados, bien estancados, funcionan correctamente, sin impedirse unos a otros como acontece cuando la sensibilidad general se ha desarrollado en exceso, la metáfora pura es imposible. Siendo sucesivas las sensaciones, es sucesivo el lenguaje. Homero describe un hecho; luego lo compara a otro análogo, y las dos imágenes permanecen siempre distintas, aunque groseramente superpuestas.

El encanto de las bellas metáforas consiste en que se goza de ellas como de una mentira. Cada metáfora es un cuento que con pocas palabras, y a menudo con una sola, nos relata historias muy complicadas, metamorfosis, robos, amores y conquistas. Las primeras metáforas, mal comprendidas por la simplicidad popular, crearon algunas mitologías secundarias. Homero, con todo, nos ha probado que los dioses son anteriores a la metáfora. Todo espíritu sucesivo está inclinado a creer en la realidad de las metáforas. Y a fuerza de comparar las vírgenes a las palomas, los cristianos concluyeron por *ver* la metamorfosis de la virgen en paloma. El alma de las vírgenes mártires vuela bajo la forma de una paloma: "In figure de colomb volat a ciel," dice la *Cantilène de Sainte Eulalie*. A fuerza de llamar ángeles a los niñitos, las mujeres del pueblo han creído firmemente que, cuando mueren, los niñitos se convierten en ángeles; metáfora que se ha vulgarizado en forma brutal. Los cuentos de hadas no son, a menudo, más que una metáfora explicada y dispuesta en cuadros.

El clisé es una moneda lanzada a la circulación. La metáfora es el primer ejemplar de esta moneda.

Como Flaubert es uno de los escritores más profundamente personales que hayan existido y uno de los que más claramente se deja leer a través del encaje del estilo, es fácil seguir en su obra el desnudamiento progresivo del hombre. Para esto, es necesario leer sucesivamente *Madame Bovary*, *La educación sentimental* y *Bouvard y Pecuchet*, porque sólo en este último libro la obra está concluída y el genio del hombre aparece en toda su transparente belleza. Las escasas frases en que imita a Chateaubriand, por haberlo leído demasiado y por haberlo arrastrado demasiado largo tiempo en sus venas, ¡qué poca cosa son en semejante epopeya! Los libros de Flaubert más admirados hoy, la *Tentación* y *Salambo* (dotación que aún bastaría para colmar a dos grandes escritores) son los menos puros y menos bellos. No existen

más libros que aquellos en que un escritor se ha cantado él mismo, describiendo las costumbres de sus contemporáneos, sus sueños, sus vanidades, sus amores y sus locuras. Y qué son las descripciones de *Salambó* y sus largas frases cadenciosas frente a las breves notaciones y los resúmenes de *Bouvard* y *Pecuchet*, ese libro que sólo es comparable a *Don Quijote* y que nos divierte como la novela de Cervantes divirtió al siglo XVII y que, concluído el período familiar, quedará como un ejemplar de archivos en el que la posteridad leerá claramente las esperanzas y los sinsabores de un siglo? Y el alma de un hombre también. Porque este libro es de tal manera personal, de tal manera tejido como son las fibras nerviosas, que nunca se ha podido añadirle una página que no hiciera el efecto de un trozo de paño en un vestido de tul. El milagro consiste en que esta obra de carne parece toda de espíritu. Se pensaría en principio en un catálogo de pequeñas experiencias que el primer hombre cuidadoso completaría fácilmente, pero no puede tocársele: es un animal viviente que se mueve y grita desde que se le hunde la aguja para hacer la costura. Es ya un refrán decir que todo Flaubert es impersonal, como si un gran escritor, como si un hombre de una sensibilidad vigorosa, excesiva, dominante, extravagante, pudiera serlo. ¿Impersonal? ¡Sólo la palabra contraria podría definirlo! ¡Una obra de arte impersonal, una obra científica impersonal! Si alguna vez yo he sido culpable de semejante abuso de palabras, que se me perdone. Era por ignorancia. Pero ahora sé que no son impersonales sino las obras mediocres, y que hay más personalidad en las *Lecciones de fisiología experimental* de Claude Bernard que en las *Confesiones de un hijo del siglo*. No existe tal o cual especie de arte; no está de un lado la ciencia y de otro la literatura; existen sólo cerebros que funcionan bien y cerebros que funcionan mal.

Flaubert incorporaba toda su sensibilidad a sus obras, y por sensibilidad entiendo aquí, como en todas partes, el poder general de sentir tal como está desigualmente desarrollado en cada ser humano. La sensibilidad comprende aun a la razón misma, que no es sino la sensibilidad cristalizada. Fuera de sus libros, en los que se vaciaba gota a gota hasta las heces, Flaubert es muy poco interesante; no quedan más que heces y su inteligencia se turba y se exaspera en una fantasía incoherente. El, cuya ironía escrita no es engaño de ninguna exhibición social, de ninguna mascarada, de ningún sueño, se deja sorprender por los falsos talentos, por los falsos amores; rueda en el sentimentalismo poético o grita contra los burgueses injurias estúpidas. Su obra queda lejos de la impersonalidad, pero los papeles se han invertido: el hombre es el vacío, tejido de incoherencias. Su obra es la que vive, respira, sufre y sonríe noblemente. Nos hace pensar en la *Ligeia* de Poe, en la *Vera* de Villiers.

Un libro consagrado por la veneración de los siglos no es ya un libro, es una parte de la naturaleza. Lo leeremos como un paisaje, una ciudad, y sentiremos en él lo que podemos sentir en esos lugares.

La frase hecha es la condición misma de la claridad del estilo. Es necesario aprender a borrar la imagen nueva para poner en su lugar la imagen vieja, podrida y, sin embargo, fosforescente, que señala con esplendores la ruta desconocida. Una página sin clisés es una sucesión de enigmas y rechaza al más curioso espíritu, al más paciente Edipo.

No existe el término medio para un libro: o es incomprensible o es trivial.

La exactitud literaria es la conformidad de un relato con la imagen fijada en el cerebro. Es imposible en un arreglo de segunda mano, sobre todo si el compilador opera con documentos de diferentes orígenes.

No repruebo la notación imaginativa de las cosas no vistas. No es necesario limitar el arte a los datos inmediatos de los sentidos. La imaginación es más rica que la memoria, pero no lo es más que en las combinaciones nuevas que impone a los elementos proporcionados por la memoria. Imaginar no es sino asociar imágenes y fragmentos de imágenes; nunca es crear. El hombre no puede crear ni un átomo de materia ni un átomo de idea. Toda la literatura imaginativa reposa, pues, como la literatura positiva, y como la ciencia misma, en la realidad; sólo que está libertada de toda preocupación por una exactitud absoluta, no quedando sometida más que a esa exactitud relativa que es la lógica general cuyas leyes son lo suficientemente ágiles para hacernos admitir la *Divina comedia* o los *Viajes de Gulliver*. Los procedimientos de ilusión de Dante y Swift son muy diferentes a los de Homero, y no por ello estos grandes poetas han conquistado en menor grado el asentimiento y la admiración de las generaciones humanas.

Buscada y consentida, la antítesis es una manera de discurrir bastante fastidiosa; ingenua, es una necesidad. Nada existe por sí, todo es relativo. Describir un objeto es compararlo; exponer una idea es compararla, y comparar es medir. La antítesis es una operación aritmética, y como las cifras no rechazan ningún contenido, puede incorporarse a los números de la antítesis toda realidad y toda quimera. Por ello, los espíritus comunes las cargan de pesos visiblemente desemejantes: vida-muerte, blanco-negro, virtud-vicio. Algunos otros saben encontrar en diferencias menores sus oposiciones antitéticas, y una sola idea les basta a menudo, como una nuez hueca que un golpe firme separara en dos conchas vacías. Pero, generalmente, la antítesis es ingenua, porque sería ingenuo querer alcanzar la verdad cambiando, como en el álgebra, el valor de los signos que fijan los valores de cada término. Y si es penoso ver eternamente opuesto el bien y el mal, lo es igualmente que se pretenda fundir en ellos cualidades elementales y contradictorias. "El mal es el bien, lo bello es lo feo" es metafísica de brujos, ridícula fuera del prólogo de *Macbeth*. El bien y el mal son tan claramente percibidos por un hombre civilizado como el calor y el frío. Decir que hay un "más allá del bien y del mal" no es negar la existencia de las dos regiones primitivas, es descubrir una tercera donde la sensibilidad se ejerce en un nuevo mundo, y el bien y el mal no existen ya porque no se considera a los actos en esa región más que bajo la categoría de actividad. *Non haec regio omnium*. Hay también un más allá de la antítesis, y en ese reino de las confusiones superiores y voluntarias, los sabios distinguen perfectamente los dos colores, el blanco y el negro, pero saben que uno es la totalidad del espectro y el otro la suma de los tres fundamentales, y saben también que, aunque el blanco sea opuesto al negro, lo contiene, y lo mismo ocurre al contrario.

No existen dos hombres absolutamente semejantes; existen pocos cuyas diferencias ofrezcan un real interés psicológico. En la novela honradamente realista todos los personajes se parecen en un grado espantoso; se ha tratado de contar la historia estúpida de larvas cuyo hormigueo forma la humanidad. Es difícil y repugnante. Resulta necesario, pues, particularizar, es decir, idealizar. Porque, aun para el rea-

lista más empecinado, la realidad no es más que un punto de partida.

El arte de escribir, que no puede ser más que el arte de escribir a la moda del día, es demasiado cambiante para que pueda ser enseñado.

La crítica literaria, que debería saberlo todo, usará ciertamente, en un día próximo, el método científico en la apreciación de las obras y los escritores. Hasta el presente, se esconde en una prudente y total ignorancia.

Si en literatura nada vive sino gracias al estilo, es porque las obras bien pensadas son siempre obras bien escritas. Pero la inversa no es verdadera; el estilo solo es nada. Acontece, sin embargo, que, como en estética, lo mismo que en amor, todo es posible, el estilo que hace vivir un tiempo ciertas obras hace perecer a otras prematuramente. Cimodoceo murió ahogado bajo su ropa demasiado rica y demasiado pesada.

El signo del hombre en la obra intelectual es el pensamiento. El pensamiento es el hombre mismo. El estilo es el pensamiento mismo.

Fragmentos tomados de la obra de Remy de Gourmont, *Le problème du style*, París *Mercure de France*, 1916, que contiene éste y cuatro ensayos más sobre temas filológicos. *Le problème du style*, pp. 13-154, es, como su autor lo indica, en el Prefacio, una abundante refutación de la obra de Albalat *De la formation du style par l'assimilation des auteurs*, París A. Colín, 1901. En esta traducción se ha prescindido totalmente de la parte polémica y de toda alusión circunstancial, ofreciendo sólo fragmentos cuya doctrina es válida por sí misma, aunque sujeta a las rectificaciones que hoy puede proponerles la teoría literaria y la estilística.





LIBROS

AGUSTIN LAZO. *Segundo Imperio.*—Libros de "El Hijo Pródigo". Ediciones Letras de México, 1946.

UNA nueva acción dramática sobre y en torno a la figura de Carlota Amalia de Coburgo, Emperatriz de México, es esta de Agustín Lazo. La trayectoria de una ambiciosa voluntad, tendida a cumplir un destino que ella creía el suyo y del que no fué sino la víctima, hace de Carlota una figura trágica, más trágica aún, tal vez, que la de Maximiliano de Habsburgo, en la aventura de cristalizar un segundo imperio mexicano.

Otros autores dramáticos contemporáneos, desde Franz Werfel hasta Maurice Rostand, pasando en orden temporal por Julio Jiménez Rueda, Miguel N. Lira y Rodolfo Usigli, han sido imantados por este real suceso histórico. La veta dramática no sólo no ha sido agotada, sino que es, a nuestro parecer, inagotable. Hay hechos reales o fábulas imaginadas que serán siempre, por su riqueza, por su misterio, por su humanidad permanente, dignos de nuevas maneras de abordaje. Con penetrante ironía, Jean Giraudoux intituló su obra sobre los amores de Júpiter y Alcmena, *Anfitrión 38*. A nadie, pues, debe sorprender una nueva obra dramática en que los Emperadores mexicanos sean otra vez los protagonistas.

Conviene subrayar el carácter político de la obra de Agustín Lazo. La voluntad imperial de Carlota tiene en la figura de Jesús Terán, trazada con finura, penetración y sorpresa, una oposición inteligente y lúcida. Al sueño de un Imperio en las nubes, el diplomático mexicano opone una lección de humana lucidez, comprensiva y aun tierna, pero también inflexible, a Maximiliano y Carlota, víctimas de oscuras fuerzas políticas europeas, presos dentro de un laberinto al que fueron precipitados y al que, a fuerza de recorrerlo, llegaron a considerarlo suyo y aun a amarlo como cosa entrañable. No sólo en el hábil contrapeso ideológico que en la balanza de la obra representa el personaje de Terán, sino en la presentación de personajes como la Princesa Iturbide y la joven y mexicana esposa del Mariscal Bazaine, a quienes la Emperatriz pone en juego para alcanzar su designio político de sostener un imperio insostenible, revelan al autor de *Segundo Imperio* no sólo como un *conocedor* de la época y del espíritu de la Emperatriz, sino como un *conocedor* del juego escénico y de la forma de complicar el carácter de un protagonista hasta hacerlo digno de mantenerse en pie con existencia dramática propia.

La pieza de Agustín Lazo tiene una distribución que hace pensar en la más usual, en la tragedia griega: cinco actos. El primer acto es, en realidad, una preparación, una presentación, una manera de poner en marcha —en su caso a bordo de la fragata *Novara*— la acción trágica, equivalente al *prólogos*. Los tres actos siguientes, que el autor sitúa en el Castillo de Chapultepec y en el Palacio de Gobierno de México, son los *epeisódia*. Y, por último, el acto quinto es literal y artísticamente el *éxodos* de los dramas griegos. No creo que Agustín Lazo se haya propuesto esta clásica distribución, pero lo cierto es que la ha logrado.

La conciencia y destreza de autor dramático quedan patentes, sobre todo, en las intervenciones de Terán y en la escena entre Carlota y el Nuncio Apostólico, en que Agustín Lazo logra, a base de tesis y antítesis, crear, al mismo tiempo que un interés en que lo intelectual y lo humano se funden de manera de producir una emoción, una simpatía, un contagio en el lector y, mañana, en el espectador.

Unamos a estas cualidades tan poco frecuentes en las obras dramáticas de nuestro tiempo y de nuestro idioma, la precisión de las acotaciones escénicas y la claridad de las réplicas en las que el único defecto es, acaso, en algunos momentos, una cierta calidad de prosa que parece más bien, transcrita que recreada y, más bien, escrita que oral, y tendremos como resultado esta excelente pieza teatral que presenta a un autor dramático mexicano de verdadera significación.

X. V.

JORGE CUESTA, JOSE GOROSTIZA, JAIME TORRES BODET, XAVIER VILLAURRUTIA, BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO. *Una botella al mar.* — Editorial Rueca. México, 1946.

CON voluntad unánime estos cinco nautas —poetas— acaban de lanzar una botella —pequeño frasco de cuatro esencias— al mar. El título, identificado con el acto, suena a grito de angustia en la inminencia de un naufragio. ¡Tantas cosas naufragan hoy! Y como todas las botellas emisarias, ésta de los *contemporáneos* contiene también un mensaje secreto confiado al azar de las olas, para quien pueda y quiera rescatarlo y leerlo.

Breve, mas vigorosa, es la historia implícita de *Una botella al mar*. Sucedió hace trece años, cuando Ortiz de Montellano publicó sus poemas *Sueños* y, al sentir hosco y estrecho el medio intelectual, dirigió una "carta circular a cuatro amigos," demandando sus opiniones en un plano de intimidad y confidencia. Los cuatro amigos: Cuesta, Gorostiza, Torres Bodet —éste desde París— y Villaurrutia, escribieron sendas respuestas al autor de *Sueños*, y, nuevos arúspices, dejaron fluir las diversas corrientes de sus interpretaciones y de sus presagios. En rara coincidencia, esas cartas, no obstante su disimilitud, tienen el nexo misterioso de una misma fecha. La pequeña historia es, pues, un choque de ideas y de sensibilidades: crítica, conflicto, drama interior.

Los poemas de *Sueños* en torno de los cuales se escribieron las epístolas de *Una botella al mar* son de los resistentes a la fácil entrega; pero de ellos no es hora de hablar, sino del múltiple mensaje a que dieron origen.

Es preciso insistir en la disparidad de las opiniones. Lacerante y ácida es la de Jorge Cuesta, que siente la agrupación de *contemporáneos* como producto de un aislamiento, de un rechazo de la colectividad, y que halla motivo de diferenciación y de apartamiento hasta en el hecho mis-

mo de habérsele pedido un parecer amigable. José Gorostiza accede a la crítica forzando su ánimo en crisis de abulia y desencanto, y establece categorías que van desde la acep- toda excelencia del *Primer sueño*, pasando por ciertos reparos al segundo, hasta la decidida condenación del tercero que, para él, no es sueño ni poema. Sin preámbulos ni condiciones, la crítica de Jaime Torres Bodet resulta objetiva y de una sola dimensión, superpuesta siempre al tema del que no se permitió fuga ni derivación alguna. El gusto de Torres Bodet sigue una trayectoria ordinal opuesta a la de Gorostiza, para situar al último *sueño* en primer lugar de merecimientos. Xavier Villaurrutia, complicado y sutil, reacio a toda sinceridad que "no se (le) pida con la seguridad de resistirla (y) con la inteligencia de comprenderla," deja adivinar un clima de amistosas pero hondas discrepancias con Ortiz de Montellano y, sin desconocer al poeta dueño de sus recursos, acusa a éste de automatismo y de ficción. Corre a cargo de Ortiz de Montellano la *catástrofe* del interno drama en la misiva final escrita a sus amigos *in solido*, en marzo de 1934, y que en el campo de la crítica literaria constituye un interesante experimento de espejos o reflectores, por cuanto hace la síntesis estética y filosófica de lo vertido por sus cuatro corresponsales, y devuelve a éstos —especialmente a Xavier Villaurrutia— sus propias imágenes remiradas, reformadas, transformadas como objetos de una nueva crítica, en un juego de ideas que revelan al esgrimista decidido y sentencioso. Asoma también en esa carta la inquietud de su autor por lo que la creación poética tiene de inaprehensible y misterioso, de presciencia y vaticinio.

Una botella al mar cumple la esperanza expresada por Ortiz de Montellano, al publicar tales cartas como documentos que son de una época, de una generación y de una actitud literaria; y asimismo, frente al cargo que se hiciera al grupo de *contemporáneos*, de ser una sociedad de elogios mutuos, viene a destruir la leyenda y a escribir la verdadera historia de que la aceptación sin reservas y el aplauso incondicional prorrateado entre ellos, no fueron las características de los también llamados *vanguardistas*.

Finalmente, el libro en sí fortalece la tradición de otras muchas "cartas" bien conocidas en literatura, y demuestra que lo meramente literario bien puede aunarse al género epistolar, cuando es parte de la crítica, y cuando se debaten cuestiones connaturales a esa "potencia de transformación" que, para Paul Valéry, es el espíritu.

Salvador CALVILLO M.

RODOLFO NAVARRETE. *Once cuentos cortos*. Prólogo de A. Médiz Bolio. Escritores Mexicanos. — Editorial Centauro, S. A. México, 1945.

LOS personajes de estos cuentos se rigen por dos conceptos: lo sucio y lo limpio. En ellos encontramos el idealismo de un escéptico, la irritación de un insatisfecho, la dulzura artificial y la amargura verdadera. La dulzura artificial es producto de una idea poco trabajada, de una educación sentimental muy imperfecta: a menudo raya en lo cursi. La amargura es una constante que surge de una vida real, y es más importante. De ella depende esa dulzura caduca y colorida. Es peligroso que el autor se convierta en el personaje de todos sus cuentos. Al leer estos once he pensado que un cuentista podría hacer de ellos uno muy interesante.

P. GONZALEZ CASANOVA

ALDOUS HUXLEY. *Baudelaire*. Traducción de José Luis Martínez.—Ediciones Letras de México, 1946.

SOBRE cualquier tema, real o necesario, cotidiano o inventado, con tal de que caiga bajo su curiosidad, Aldous Huxley ha mostrado siempre la forma de rehuir el lugar común. Mientras los críticos confluyen a la repetición de lo que anteriormente se haya dicho acerca de un asunto y a menudo se desvelan por conducirse dentro de los establecidos cánones, Huxley en cambio se preocupa por encontrar o, en su caso, inventar la nueva salida que presente un diverso aspecto y corrija el punto de vista desde el cual la costumbre nos hacía ver la cuestión.

Nada tan elástico y adecuado a sus designios como una personalidad o un asunto artístico. Así este escritor paradójicamente literario, amigo del claroscuro intelectual, sagaz en la contradicción del aforismo que ha tomado carta de patente en el mundo artístico, este diabólico y bodeleriano Aldous Huxley, no podía haberse topado tan repentinamente con otra persona más propicia al ejercicio de su inteligencia, que con Charles Baudelaire. Y como persona, mejor que como escritor, Aldous Huxley sale al encuentro del poeta francés, le tiende la mano y, de paso, le descubre algunos de los trucos en que su poesía comúnmente viaja. Lo diabólico, lo libertino, lo masoquista, lo semimaniqueo y sobre todo ese infinito "inmortal fastidio" que trasciende en la amargura de su sonrisa, brotan maliciosamente en este estudio que leemos gracias a la clara versión de José Luis Martínez.

"Baudelaire y su descendencia," título con que Paul Valéry impartió en Madrid una plática el año 1924, movió a Huxley a intentar un nuevo planteamiento de la personalidad del poeta más importante de Francia. No contradice en substancia lo afirmado por Valéry. La observación de éste, de que en Baudelaire coincidían la inteligencia crítica y la virtud poética (además de su lucidez y la "singular limpidez de su timbre" que lo hacen padre de la última poesía francesa, la que cruza al través de Verlaine, Rimbaud y Mallarmé) continúa inalterable en este agudo ensayo que torna hecho hombre a aquel satánico verbal lentamente convertido a través del tiempo en sólo una idea, en un nombre sinónimo de lo unilateral, monofacético e inhumano. Uno de los supuestos sobre los que se agita la estética misma de Baudelaire, queda malignamente clarificado en estas palabras: "El libertinaje era una cosa trágica en la época de Baudelaire; ahora no es más que un simple asunto médico." Y, sin desconocer que la poesía de Baudelaire constituye "la poesía misma de la modernidad," Aldous Huxley precisa sabiamente, o mejor agudamente, las reconditeces desde donde se proyecta este tremendo espíritu que, al decir de Valéry, hizo salir la poesía francesa fuera de sus fronteras nacionales.

A. Ch.

CONRADO NALE ROXLO. *El pacto de Cristina*.—Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1945.

GRACIAS a convenciones simples y eternas, el teatro poético logra sublimar en la escena los más bellos instantes de la humanidad.

Pero establecer, naturalmente, las convenciones, es quizá la aventura más peligrosa para el dramaturgo. El peligro de este género de teatro está en que los fantasmas, una vez evocados, no adquieran la verdad, la gravedad, de un Lear o un Segismundo; está en que sus destinos no se crucen con las debidas consecuencias, y en que el ambiente irreal, en el que deben existir, no se imponga de principio a fin por un artificio convincente y culto.

Me refiero, en particular, a un teatro en que el contenido y la forma no dejan duda sobre las intenciones imaginativas, fabulosas, del autor; en que el ambiente y los personajes son legendarios. Porque no es el caso de citar —a propósito de *El pacto de Cristina* — otro teatro en el que la poesía surge de situaciones realistas, naturalistas, cotidianas, para saturar al público sin que lo sospeche. Me parecen ejemplos de dramas poéticos modernos, las catorce piezas de Jean Giraudoux que se representan con éxito, y las piezas bizarras de Ramón del Valle Inclán que —por un destino adverso— yacen en las páginas de sus libros.

La aparición de un nuevo drama, escrito y representado en América Latina, es un acontecimiento. Regocija que una obra de calidad contribuya en momentos de inquietud, de curiosidad teatral, a la formación de un repertorio que regenere el gusto. Y regocija, en particular, esta pieza de Conrado Nalé Roxlo porque renueva una antigua fábula, con la lógica de sus situaciones, la verdad de sus personajes y la armonía de sus proporciones.

Dividido en tres actos, cinco cuadros, el drama de Roxlo es también un bello cuento que se desarrolla en cinco episodios; un conflictó interesante que se plantea y fracasa por voluntad de una mujer: el viejo pacto entre Satanás y las almas impacientes. Sorprenden, en las cinco partes, la facilidad —la naturalidad— con que están expuestas, y el ritmo y la integridad de sus ciclos. Cada uno es completo, se termina en climax más o menos agudo, y su serie produce la variedad.

Uno de los climax es magnífico. Está colocado, naturalmente, al fin del segundo acto, y es el momento en que Maese Jaime (El Diablo) revela a Cristina (Faustina) que el pacto firmado entre los dos, lo autoriza a servirse de ella —virgen— para engendrar al "Diablo Hijo," al Anticristo. Proposición de imponente dramaticidad y que aparta de Maese Jaime, hasta la sospecha de que pudiera ser uno de esos pobres diablos que se han colado, en los foros, en pos del Mefistófeles de Goethe.

Ese momento está tan cargado de posibilidades y de resonancias trágicas; su idea se inicia tan oportuna, tan justamente, por boca del Espíritu Negativo, en el segundo cuadro —"Tu alma, ya te lo he dicho, está fuera de mi círculo, pero podría comprarte otra cosa." "Pudiera ser algo que no tienes aún... una rosa que se abra en tu jardín, una paloma de tu palomar..."— que luego, cuando ha crecido, cuando ha atraído a sí los acontecimientos, los objetos mismos de la utilería; sería de desearse que Satanás desarrollara la idea con más amplitud, que la subrayara con mayor energía en el momento culminante de la pieza.

Las situaciones ingeniosas, patéticas, irónicas, se suceden —el árbol desgajado a distancia. El paralelo entre las artes de la celestina y la bruja...— se ligan y se alternan con esa aparente facilidad, con esa soltura, que es una de las cualidades más gratas del autor y que deben hacer, de la representación de este cuento, un espectáculo sin languidez. Los personajes tienen carácter, relieve, y son todos indispensables para la integración del suceso. Ni los bebedores; ni el ciego y el mayordomo; ni las mujeres —presa de Satanás— son puramente episódicos: apoyan los sentimientos o precipitan la acción. Y los protagonistas se desplazan con agilidad entre ellos y el ambiente irreal que no ha sido impuesto por artificios incómodos.

Ahora bien, con un gusto estrictamente personal, yo preferiría que en la representación de esta pieza, compuesta con tanta habilidad, se suprimiera la "canción de cuna" a pesar de que está motivada y a pesar o precisamente porque alude a la amenaza que ronda en torno a la cuna. Preferiría no escucharla porque se superpone al sentimiento que brota, íntegro, del largo parlamento de la protagonista, y porque tiene la apariencia de esos paréntesis decorativos de que se ha abusado en cierto teatro contemporáneo. Entre dos escenas tan bien contrastadas como las del fin del segundo acto, la emoción sería más intensa si apareciera inefable, interna. Preferiría, también, que algunas de las imágenes empleadas en el último diálogo fueran otras, pero, todo esto, es cuestión personal y *El pacto de Cristina* está muy bien como está.

Agustín LAZO.

ANDRE GIDE. *Pages de journal, 1939-1942.*—Pantheon Books Inc. New York, 1944.

ES BIEN curioso comparar estas páginas del *Journal 1939-1942* con las que escribió el mismo Gide veinticinco años antes, cuando las noticias de la guerra interrumpían su cuidadosa ejecución de piezas de Albéniz o Chopin. Esta vez, él lo confiesa, no tenía piano. Temía molestar a los vecinos. Por otra parte, la música hubiera sido importuna en extremo. Y no porque las noticias que llegaban al rincón del sur de Francia donde él se había refugiado fueran en extremo emocionantes. No lo eran, y ya ni siquiera causaban temor. Sólo una cosa era cierta, y resultaba muy difícil darse cuenta de toda la gravedad que implicaba: Francia se había hundido, y con ella el mundo que ésta representaba.

Pero Gide, más que cantar las glorias de la Francia muerta, se dedica sobre todo a atacar a los franceses, especialmente a los franceses de los años que precedieron a la catástrofe. Los ataca con crudeza excepcional, y al hacerlo se desgarra a sí mismo. Gide, en este libro, aparece como una pura expresión del derrumbamiento, material y moral, de Francia. Habla repetidamente de "molicie" y "relajamiento," de crudo materialismo envuelto en huecas palabras, de imprevisión y hasta de vileza: si la dominación alemana hubiera de asegurar la abundancia "nueve franceses de diez la aceptarían, y de ellos tres o cuatro con una sonrisa."

Gide era cristiano, un cristiano heterodoxo. Se acercó a la Iglesia un momento, mas no pudo entrar en ella, aunque siguió siendo cristiano a su modo. Luego descubrió, o más bien recordó, que en el mundo existían injusticias sociales, y sobre ello escribió páginas convincentes y sinceras. Una vez en este camino, ansioso de esperanza, fué a la URSS, a la nueva iglesia, y lo mismo que la otra vez, volvió decepcionado. Por ello sólo los ortodoxos le culpan Equivocado o no. Guide, una vez

más, había obrado honesta y sinceramente. ¿Conservaba, sin embargo, sus convicciones primeras, las que le habían llevado a la puerta del nuevo templo? Yo creía firmemente que sí. Las más recientes páginas de su diario que yo conocía eran las de 1932, cuando su fervor comunista era creciente, y ahora éstas de 1939-1942. En estas últimas sólo de pasada se alude a las cuestiones sociales; mas un momento dice, refiriéndose a un libro de Steinbeck: "La legitimidad de estas reivindicaciones (sociales), así como el éxito mismo de esta lucha, es *dudosa*." No sabemos si expresa su opinión o resume la de Steinbeck, pero ello es sospechoso. Y luego agrega: "Dudosa sobre todo la legitimidad del empleo de medios pérfidos." Esta segunda duda es perfectamente admisible: es la duda, o el argumento, que plantean hace tiempo personas de firmes creencias religiosas o revolucionarias para combatir ciertos procedimientos jesuítas y comunistas. Lo malo, y esto es lo que indican, como veremos no sin razón, algunos jesuítas y comunistas, es que admitida la duda sobre la legitimidad del empleo de cualquier medio para llegar a un buen fin, se llega a menudo a dudar también de la legitimidad de ese mismo fin, en este caso de justicia social, que para Gide no debió nunca dejar de ser bueno. Tal cosa le sucedió, por lo visto, aunque él invierta los términos.

Esto, sin embargo, pasaría también; y pasaría la duda si ésta tuviera como base una afirmación del principio de libertad; pero en la página siguiente, del 28 de septiembre de 1940, se lee: "Si mañana, como temo, toda libertad de pensamiento, o al menos de expresión de este pensamiento, nos es negada, yo trataría de persuadirme que el arte, que el pensamiento incluso, perderían por ello menos que en una libertad excesiva. La opresión no puede envilecer a los mejores, y en cuanto a los otros, poco importa. ¡Viva el pensamiento comprimido! Es en las épocas no liberales cuando el espíritu libre alcanza la más alta virtud." Eso de que la opresión no envilece a los mejores no es cierto: de ello es prueba el mismo Gide. Durante la guerra de España, quien esto escribe creyó observar que, a veces, la opresión no sólo hace realizar a los hombres lo que no quieren, sino que incluso les hace creer que lo realizan a gusto. De esta triste ley no se exceptúan los intelectuales, los clérigos, cuya traición es tan frecuente y conocida.

No sin motivo teme Gide ásperos reproches, y otros más dolidos, que más le importan, cuando exclama: "¡Ah, querría que me dejasen tranquilo, ser olvidado! Querría ser libre de pensar a mi gusto, sin que ello nada supusiera para nadie, libre de poder expresar, sin coacción o temor de censura, las oscilaciones de mi pensamiento." La censura, por una vez, censura moral sólo, fué beneficiosa para él.

Gide no estaba oprimido, pero la sola posibilidad, el temor de estarlo, le hacía ya imaginar que "trataría de persuadirse" de que ello era conveniente. Y quizás lo hubiera conseguido, he ahí lo malo.

Cierto que en el prólogo advierte que sólo debe concederse un "valor relativo" a las páginas de su diario en esos años de terrible pesimismo, y cierto que podría él haber suprimido algunas frases, que sólo por honestidad, y para que veamos sus oscilaciones, publica. Pero no por ello es menos amargo leer tales cosas. Estas indecisiones, estas angustias, íntimas y de su patria, le hacen preguntarse: "¿Viviré yo aun lo bastante para ver, más allá de la confusión, nacer la aurora, y no morir desesperado?" Pero al día siguiente reacciona y protesta: "¡Mas no! La desesperación no es en modo alguno lo mío." Cierto, y no lo es tampoco, y por eso mismo, la esperanza, sino la tristeza a secas. Luego, como arrepentido también de estas palabras, en las páginas anexas de un *carnet vert*, comentando el *Dios mío, ¡por qué me has abandonado*, escribe: "Este es el grito trágico de toda alma que deposita su confianza en un Dios que no existe." Palabras casi literalmente unamunescas. Pero esta glosa del Gide cristiano de siempre, nos parece ahora más una divagación intelectual que grito salido del alma: la desesperación no es lo suyo. Lo suyo de ahora, en este *Journal 1939-1942*, es el pesimismo, y lo de siempre la claridad y honestidad. Triste que en cuanto a lo último, aunque siga siendo honestidad intelectual, sinceridad consigo mismo y con el mundo, no sea ya siempre "honestidad" en el mismo amplio y noble sentido de antes. Ojalá una nueva oscilación le lleve al camino que siempre siguió, aquel por el que sus lectores le vimos caminar, agrandada en el horizonte su magnífica silueta: la silueta de un hombre.

A. S. B.

GUILLERMO H. PRESCOTT. *Historia de la Conquista de México.*—Ediciones Imán. Buenos Aires, Arg.

GUILLERMO H. PRESCOTT. *Historia de la Conquista del Perú.*—Ediciones Imán. Buenos Aires, Arg.

INCA GARCILASO DE LA VEGA. *Comentarios Reales de los Incas.*—Emecé Editores. Buenos Aires, Arg.

PEDRO SARMIENTO DE GAMBOA. *Historia de los Incas.*—Emecé Editores. Buenos Aires, Arg.

MANUEL GONZALEZ PRADA. *Prosa Menuda.*—Ediciones Imán. Buenos Aires, Arg.

MANUEL GONZALEZ PRADA. *Propaganda y Ataque.*—Ediciones Imán. Buenos Aires, Arg.

DEBEMOS a editoriales argentinas la reimpresión de obras importantes para la historia de América, tales como: "Historia de la Conquista de Méjico" por Guillermo H. Prescott, reproducción de la edición mexicana de dicha obra por D. Vicente G. Torres (México, 1844), traducción del inglés de D. José María González de la Vega, anotada por D. Lucas Alamán. La obra que nos ocupa consta de dos volúmenes y viene profusamente ilustrada. Demasiado conocida es la devoción que Prescott consagró durante su vida a la realización de este libro y de otro, no menos notable, "Historia de la Conquista del Perú," para que insistamos en presentar a un autor que es indispensable conocer y que todos conocemos.

De "Historia de la Conquista del Perú" hacía ya mucho tiempo que no se habían hecho ediciones, pese a su carácter eminentemente favorable a nuestra civilización y a la nutrida documentación, amenidad y sencillez que hacen que este libro pueda, según la expresión jesuítica, "ponerse en todas las manos." Hoy nos presenta Ediciones Imán, de Buenos Aires, la traducción de dicha obra por Nemesio Fernández Cuesta, con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas y un prólogo del Dr. Luis Aznar, Profesor de Historia en la Universidad Nacional de la Plata.

Los dos libros de Prescott están pulcramente presentados en exce-

lente papel y con bella y clara tipografía.

Editorial Emecé nos ofrece una reimpresión de la por todos conceptos magnífica y bella obra del inca Garcilaso de la Vega: "Comentarios Reales de los Incas." Emecé encomendó esta que suponemos copia de la edición de Lisboa, de 1609, con licencia de la *Santa Inquisición*, al cuidado de D. Angel Rosemblat, del Instituto de Filología, de la Universidad de Buenos Aires, y, un prólogo, a D. Ricardo Rojas. En el peregrino prólogo aparece, traída por los cabellos, la *figura prócer* (guardemos el estilo!) de D. José de San Martín interviniendo en un fracasado, pero laudable intento de edición de la obra citada y que no pudo llevarse a cabo, como en los tangos, por circunstancias adversas del destino cruel.

La misma editorial presenta en su colección "Hórreo" (veamos la definición de "hórreo," según el "Diccionario Manual Ilustrado de la Lengua Española," de la Real Academia: *Hórreo:* m. Granero o lugar donde se recogen los granos..—Ast. Edificio de madera sostenido por cuatro o más pilares, en el cual se guardan granos y otros productos agrícolas.) Una "Historia de los Incas," de Pedro Sarmiento de Gamboa, "navegante, cosmógrafo, astrólogo, colonizador y conquistador en el siglo XVI," quien hace notar "como estos ingas fueron infieles, violadores de los tratados y tiranos contra sí, demás serlo contra los naturales de la tierra." Palabras bochornosas, doblemente sarcásticas en labios de quienes sistemáticamente fueron infieles a su palabra, violaron los tratados y tiranizaron a los naturales de la tierra; audaz provocación en labios de quienes entraron al Perú abriéndose paso, no por la persuación ni por la dulzura, sino más bien a sangre y fuego, alumbrando el incendio que no se apagaría sino siglos más tarde, a la proclamación de la Independencia, para dejar al indígena en su triste condición actual de extranjero en su propia tierra, de sér enteramente segregado de la vida nacional. Nada puede, pues, extrañarnos que en el acta levantada por los conquistadores, a la muerte de nuestro último Emperador, se acuse a Atahualpa de "dilapidar la hacienda."

Editorial Imán nos ofrece dos libros de Manuel González Prada: *Prosa Menuda* artículos escritos, de 1904 a 1909, para un periódico mensual dirigido por un artesano, *Los Parias*. El prologuista del libro, Alfredo González Prada, hijo del escritor ilustre, nos dice: "Conviene señalar un hecho para la mejor comprensión de *Prosa Menuda*. El lector observará la frecuente tosquedad de la frase, la sal gruesa de algunos pasajes humorísticos (especialmente en los artículos anticlericales) y el lenguaje sencillo, despreocupado y —particularidad insólita en la prosa del autor— no exento de peruanismos. La explicación es simple: *Los Parias* fué periódico destinado a circular entre la clase trabajadora del Perú y, para la eficacia de su propaganda, el autor adoptó un lenguaje al alcançe de sus lectores. El propio González Prada ha dicho en *Bajo el oprobio:* "Cada lugar y cada situación requieren su lenguaje: en el salón no se habla como en la calle ni en las horas de calma y normalidad como en vísperas de las grandes conmociones populares."

El otro libro de González Prada es *Propaganda y Ataque* que como su título indica, es libro de contenido polémico. Aunque muchos de sus artículos se refieran a problemas específicamente peruanos, el talento certero y la fuerza combativa de aquel hombre excepcional que fué Manuel González Prada, confieren calidad universal a este libro. Raros, más que raros, son los ejemplares de la altura moral y de la incorruptibilidad de un González Prada en nuestro Continente. Gran provecho alcanzarán los lectores latinoamericanos conociendo a uno de sus más preclaros varones.

César Moro.

○ NOTAS ○

ROMAINS Y LA CRITICA

Los hombres de buena volutad, publicados con regularidad por grupos de dos volúmenes a partir de 1932, comienzan el 6 de octubre de 1908 para detenerse ¡Dios sabe cuándo! Jules Romains ha emprendido en esta gigantesca obra la pintura de una serie de cuadros que reflejan los medios sociales. El autor, irritado por los convencionalismos novelescos que centralizan la novela alrededor de uno o de varios individuos ha despertado, circunstancialmente, las viejas teorías del unanimismo. La multitud anónima tendrá tanta importancia como los individuos. Lo mismo que en la vida, se verá nacer multiplicidad de intrigas que se encontrarán o marcharán ignorándose, cada una por su lado. Los personajes no tienen forzosamente los mismos negocios: pueden codearse en la calle sin saber jamás que pertenecen a un mismo mundo creado por Jules Romains.

Jules Romains ha reemplazado pues, con toda evidencia, una convención por otra convención, ha evitado lo arbitrario para lanzarse a una arbitrariedad peor aún. Su libro, fatalmente muy desigual, tan pronto se enriquece con brillantes trozos de bravura que llevan a su cima el estilo de la narración francesa, como naufraga en el tedio, como tan pronto, cuando el autor desconoce aquello de lo que habla testimonia una extravagante ingenuidad. *Los hombres de buena volutad* seguirán, sin duda, la suerte de las *Mémoires d'un homme de qualité*, del Abate Prévost. En el mejor de los casos, puede suponerse que un tomo o dos escaparán al olvido y guardarán prolongadamente el calor de una época. Pero de todos modos, tan copiosa sucesión de volúmenes constituirá un documento capital para la Historia.

De todos los normalistas sueltos en la literatura, Jules Romains es el que aprecia con mayor constancia las virtudes de "canular" [1] mistificador. Todo aquello que emprende tiene el lado mecánico de la mistificación y su insensibilidad fundamental. *Les copains* son un manual del interno de hospital que se confiesa y que se explica, bastante cerca de las experiencias del doctor Farigoule (nombre verdadero de Romains) sobre la visión extrarretiniana y el sentido paróptico. Pero Jules Romains no carece de sabor cuando renuncia a sus pretensiones y escribe *Le vin blanc de la villette*. El resto del tiempo se comporta como un novelista virtuoso, inteligente, vanidoso y frío.

(Kléber Haedens: *Uue Histoire de la Littérature Francaise.* Edit. René Juilliard, París 1945.)

[1] "*canular*": estudiante de medicina, interno en un hospital. (N. del T.)



CHOCOLATE
Nupcial

Distinguido por Exquisito.

El Mejor fabricado en el Mundo.

EN TRES SABORES:

A LA VAINILLA, A LA CANELA Y AL GUSTO NATURAL DEL CACAO. ESPECIAL PARA BODAS, BAUTIZOS, PRIMERAS COMUNIONES Y TODA FIESTA

PIDALO EN SU TIENDA O DIRECTAMENTE A

"LA AZTECA S.A."

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

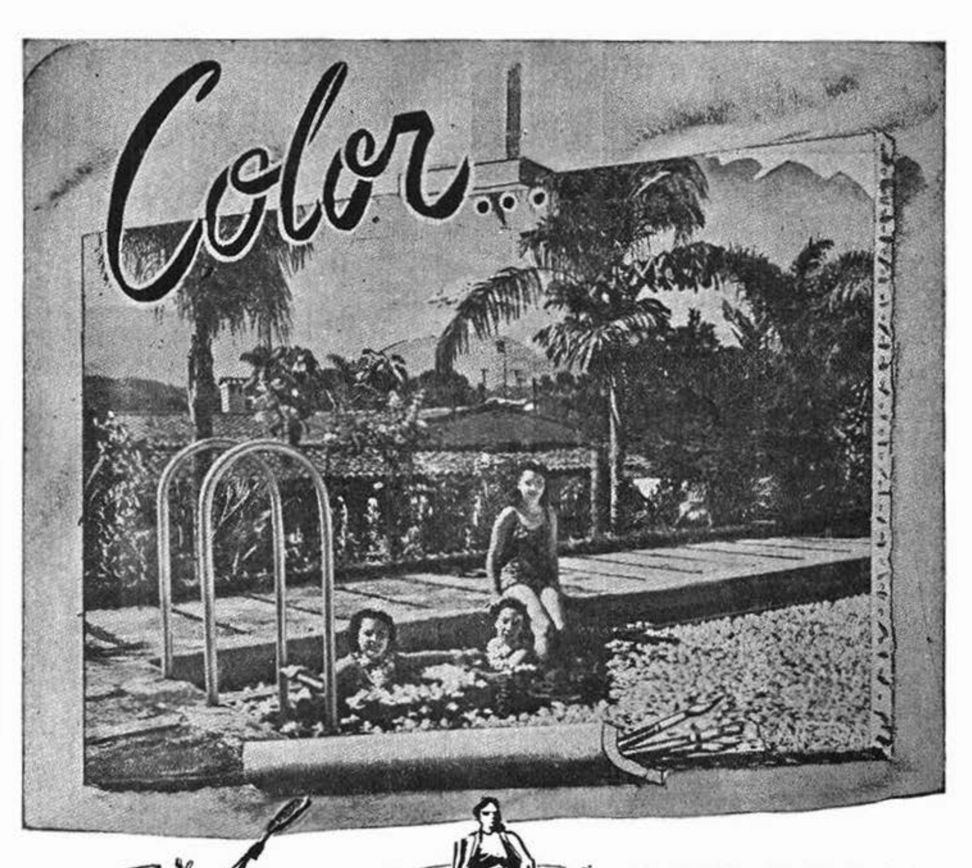
ERIC. 26-78-58 F.C. DE CINTURA NUM. 105 MEX. X-23-00

Reg. D.S.P. 16922 Prop. D.S.P. 10658





NADA SUSTITUYE A BACARDI


Color

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE; MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE (ECC. I. 4)

VOL. XII. NUM. 39 — JUNIO DE 1946

EL HIJO PRÓDIGO

REVISTA LITERARIA



SUMARIO

EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE (JOB. 14. 1 y 2)

Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA (SALMO I)

EL HIJO PRODIGO

AÑO IV. VOL. XII 15 DE JUNIO DE 1946 NUMERO 39

SUMARIO

LIBROS

ILUSTRACIONES

Nota.—El material fotográfico en torno a Ramón López Velarde fué proporcionado amablemente por el señor Doctor Jesús López Velarde, la señorita Lourdes Castillo Miranda y el señor don Rafael Solana.

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Fundador, *Octavio G. Barreda*. Editor, *Isaac Rojas Rosillo*. Director, *Xavier Villaurrutia*. Redactores, *Alí Chumacero, Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, José Luis Martínez y Rafael Solana*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 2.00 moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.60). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 20.00 (en E. U. A., Dls. 6.00). Números atrasados, $ 2.50. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.



TEXCOCO



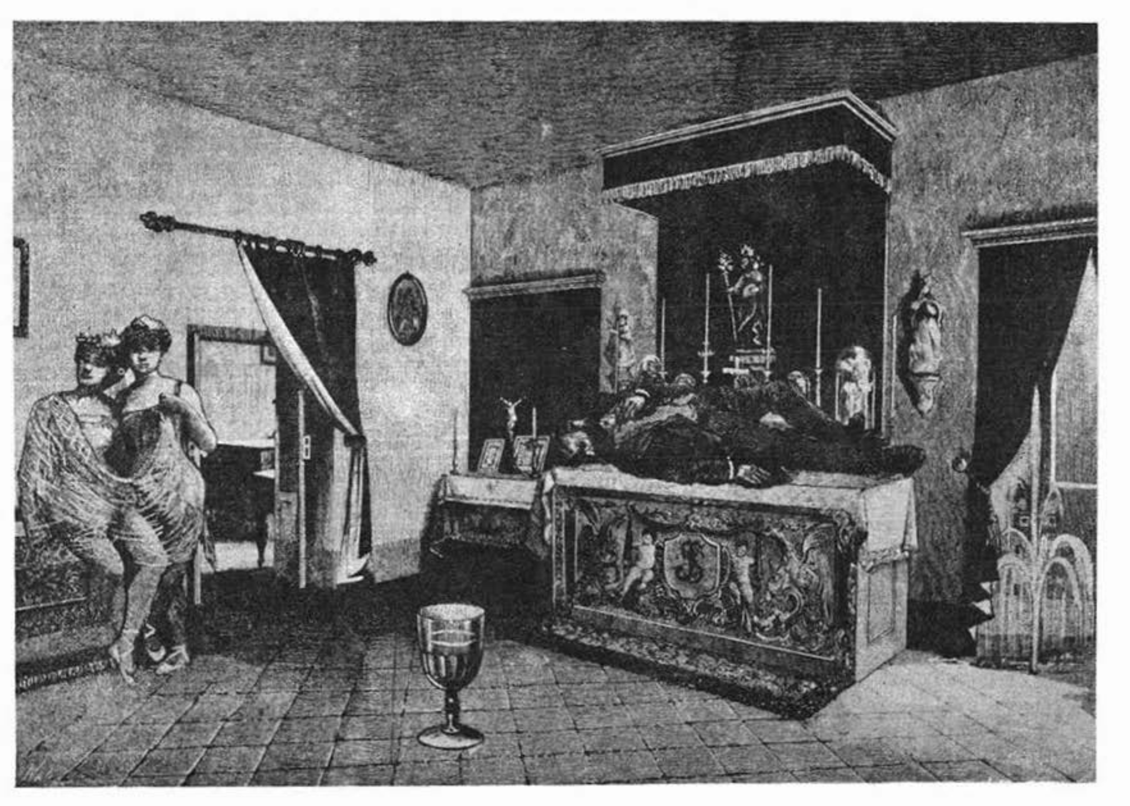
En Texcoco y sus alrededores encontrará el turista estudioso lugares de gran interés arqueológico; así como también manifestaciones arquitectónicas de los primeros días de la conquista, hasta las floreadas ornamentaciones del siglo XVIII

Además, amplios campos donde se respira un ambiente puro que hace olvidar el ajetreo capitalino.

ADMINISTRACION DE LOS

FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO

Lámina I



Homenaje a Lopez Velarde

Por Agustin Lazo

EL

HIJO PRÓDIGO

AÑO IV VOL. XII, NUM. 39  15 DE JUNIO DE 1946

ANIVERSARIO

DE

○ RAMON LOPEZ VELARDE ○

EL 19 de junio de 1921 dejó de existir un poeta representativo de México: Ramón López Velarde. A su recuerdo, hoy que cumple veinticinco años de desaparecido, nuestra revista consagra algunas páginas del presente número. Al mismo tiempo contribuye, con la inserción de ensayos sobre la obra velardeana y con una antología breve de su poesía y de su prosa, a un nuevo acercamiento con su espíritu.

El 15 de junio de 1888, y en Jerez de Zacatecas, nació Ramón López Velarde. En 1900 se halla estudiando en el Seminario Conciliar de Zacatecas, de donde va a concluir sus estudios preparatorios a la cercana ciudad de Aguascalientes, de 1906 a 1908. Este último año deja Aguascalientes para ir a inscribirse en la Escuela de Leyes del Instituto Científico y Literario de la ciudad de San Luis Potosí. Sobreviene el maderismo, y López Velarde colabora en la redacción del Plan de San Luis, que fué el programa político con que, en 1910, Francisco I. Madero se lanzó a la revolución contra el antiguo régimen de Porfirio Díaz. A principios de 1912, López Velarde obtiene el título de abogado, y luego ejerce su profesión como Juez de Primera Instancia en El Venado, pueblo de San Luis Potosí. Por fin, el mismo año de 1912, viene a la capital de México.

Con anterioridad, en provincia y después en México en diversas revistas literarias, publicó sus primeros poemas. Su inicial libro, *La sangre devota*, apareció en 1916, impreso en las prensas de *Revista de Revis-*

tas. La muerte de Fuensanta, la pasión más señalada de su vida, acaeció en 1917. El lo recuerda al frente de la segunda edición de su libro. Dos años después, en 1919, editó la segunda colección de sus versos que, con el título de *Zozobra*, definió la madurez de su impulso literario. El 19 de junio de 1921, apenas días después de cumplir 33 años de edad, Ramón López Velarde murió a consecuencia de una violenta bronconeumonía. El último poema que vió en prensa fué *La suave patria*. Las honras fúnebres que se le dispensaron provinieron de un país que reconocía haber perdido uno de sus mejores hijos.

Posteriormente se editaron sus otros dos libros conocidos: *El minutero* en 1923 y *El són del corazón* en 1932. El primero contiene prosas, que publicaba en revistas, y el segundo poemas no coleccionados e inéditos. Dejó dispersas, todavía sin reunir en libro, páginas de crítica y prosas de diversos géneros, como las publicadas, antes de venir a México, en *El Eco de San Luis*.

Si el estudio definitivo sobre Ramón López Velarde aún no se ha escrito, sin embargo los diferentes trabajos críticos que a su obra se han referido, aunque ofrecen aspectos parciales, proporcionan una idea precisa acerca de su poesía, ya que ha sido considerada desde los más contradictorios puntos de vista. Aquí mismo, en estas páginas de *El Hijo Pródigo*, hemos de leer variadas reflexiones en torno a la vida y a la obra de Ramón López Velarde.



EXAMEN DE LOPEZ VELARDE

o POR JOSE LUIS MARTINEZ o

VEINTICINCO AÑOS DE DISTANCIA

EL DIA 19 de junio del presente 1946 se habrán cumplido veinticinco años de muerte y de fama del poeta mexicano Ramón López Velarde. En este transcurso, largo ya, no hemos cesado en el afán de preferirle y comprenderle y, mientras aquellos a quienes basta lo primero han tratado de repetir su voz y proclamar la sencillez provinciana de su obra, algunos menos que prefieren comprender lo que aman han intentado explicar los secretos y la raíz de su magia. Pero, a pesar de la diferencia de los caminos —que no es más que la diferencia de sus lectores—, merece sorprendernos el acuerdo y la continuidad de una estimación, en un pueblo que no suele otorgarla más allá de los límites de la novedad. La devoción por la obra de López Velarde ha sido la única, en este cuarto de siglo, que haya unido el gusto popular con el gusto de las minorías literarias y, dentro de éstas, a los escritores de más variadas tendencias y condiciones. Si todo nos ha separado, si todo nos ha aislado, es confortante reconocer que estamos de acuerdo en la estimación de la personalidad tan sencilla y compleja de Ramón López Velarde.

Los pasos de su vida pueden equipararse a los de millares de jóvenes provincianos que vienen a la metrópoli a probar las fuerzas de su talento. No puede destacarse en ella ni siquiera un rasgo excepcional; todo es el camino previsto. El 15 de junio de 1888 —el año de la publicación de *Azul*... de Rubén Darío— nace en un pueblo de provincia, Jerez, Zacatecas. A los doce o catorce años es enviado a estudiar al Seminario Conciliar de Zacatecas, de de donde pasa al de Aguascalientes. Hacia 1906 inicia sus estudios preparatorios en esta última ciudad y, dos años más tarde, ingresa como estudiante de Jurisprudencia en la facultad de San Luis Potosí. En 1910 conoce a don Francisco I. Madero, que comenzaba su pasión revolucionaria. Se adhiere a su causa y colabora quizá en la formulación del Plan de San Luis, pero no se entrega a la aventura de la Revolución, sino que continúa su carrera, que concluirá en 1912, en que recibe su título de abogado. En el mismo año obtiene su primera ocupación como juez del lugar denominado El Venado, S. L. P., mas, inconforme con su suerte o impelido por la tormenta revolucionaria, emprende su primer viaje a México. Aquí inicia el destino oscuro de los pretendientes sin títulos en la corte. Trabaja en algunos periódicos (*El Nacional Bisemanal*), ocupa modestos puestos burocráticos y docentes, entabla rápidas y efusivas amistades entre el mundillo periodístico-bohemio y se inicia con todo su arrojo, pero con toda su timidez y su freno religioso, en un erotismo al alcance de sus posibilidades. Comienza también a publicar sus versos. En 1916 aparece su primer libro editado por el periódico en que colaboraba (*Revista de Revistas*). Su título y su mensaje delatan al provinciano que aún no olvida ni su provincia ni el fervor por su pureza: *La sangre devota*. Pero un año después muere aquí en el Valle de México la mujer que había inspirado sus primeros cantos, Josefa de los Ríos, Fuensanta para él, de quien no se sabe sino que era su parienta política y acaso algunos años mayor que él. Podemos suponer, además, que este amor primero no pasó del límite de los versos y que, con él, perdió Ramón López Velarde la amarra que más profundamente le sujetaba al mundo de su adolescencia. En su segundo libro, *Zozobra*, de 1917, puede advertirse ya la marca que habían dejado en su ánimo las experiencias de la ciudad —"flores de pecado" las llamaba. Tiene ya treinta y un años; continúa soltero y, amando a todas las mujeres, ninguna le acompaña constante. Dos años más tarde, en 1921, muere en la madrugada del día 19 de junio, asfixiado por la neumonía y la pleuresía, en una modesta casa de apartamientos de la hoy calle Alvaro Obregón. Le habían matado dos de esas fuerzas malignas de las ciudades que tanto temiera: el vaticinio de una gitana que le anunció la muerte por asfixia y un paseo nocturno, después del teatro y la cena, en que pretendió oponerse al frío del valle, desarmado, porque quería seguir hablando de Montaigne.

El aprecio por su obra compleja surge victorioso apenas ha desaparecido aquel hombre sencillo. El mes de noviembre del año de su

muerte la revista *México Moderno* le dedica íntegro su número con diecisiete artículos y poemas en ios que predomina el dolor de la pérdida sobre la lucidez de la comprensión. En 1923 sus amigos forman un tomo con sus prosas: *El minutero*. En 1924 José Gorostiza pronuncia, en la Biblioteca Cervantes, una conferencia acerca de su obra. En 1932 otro grupo de amigos devotos reúne los poemas que habían permanecido inéditos o dispersos, en *El són del corazón*. En 1935 Xavier Villaurrutia publica el primer intento serio de comprensión y selección: los *Poemas escogidos* de Ramón López Velarde, a los que precede un estudio excepcional y básico. En 1936 *Revista de Revistas* dedica la mayor parte de su número 1362 al poeta: catorce estudios y una selección de su obra en prosa y verso. En 1944 Francisco Montarde edita una *plaquette* admirable del poema *La suave patria* seguida de una nota crítica, y Arturo Rivas Sainz publica en Guadalajara *El concepto de la zozobra*, el primer libro dedicado íntegramente al estudio de la obra del poeta. El mismo año la Editorial Nueva España ofrece sus *Obras completas* que no recogen, desafortunadamente, sino el material previamente dado en libros y no el disperso en revistas y archivos particulares que es aún mucho. En 1946, en fin, conmemoramos el primer cuarto de siglo de su muerte con el mismo fervor que los escritores de "México Moderno" a raíz de su desaparición. De nuestro ánimo podrían surgir aún la misma sensación de pérdida y el mismo fervor arrobado en el elogio que movían a sus contemporáneos supervivientes; pero, ¿de qué otra manera nos sería dable aprovechar esta distancia sino para imponer cierta serenidad y objetividad a nuestro juicio sobre su obra?

SU OBRA Y SU TIEMPO

El período vital decisivo de la existencia de Ramón López Velarde —de sus veinte a sus treinta y tres años, de 1908 a 1921— queda casi totalmente comprendido en el período de nuestra historia política llamado de la Revolución. Cuando conoce a Madero, en 1910, tenía veintidós años; cuando muere, en 1921, el país inicia apenas una tentativa de paz e instituciones. A pesar de ese temperamento reaccionario que él mismo confesaba, debió convivir, pues, con una violencia que tanto se le oponía. Y aunque le lastimase, realizó una obra paralela en sentido al de aquel movimiento histórico. Aleccionante a este respecto es el ensayo *Novedad de la Patria*, que figura en *El minutero*, donde analiza nuestro concepto de la Patria al que volvemos, después de años de sufrimiento, "por amor... y pobreza" para sentirla "menos externa, más modesta y probablemente más preciosa." En tal sentido, su exaltación amorosa de la provincia, primero, y su poema cívico, después, son la contribución "revolucionaria" de quien políticamente se sentía un "reacionario."

Con todo, debe relacionarse esta actitud de la obra de López Velarde con el movimiento nacionalista que inician alrededor de 1910 el grupo de escritores del Ateneo de la Juventud. En sus ensayos y conferencias de estos años es perceptible la supremacía de la preocupación por el conocimiento de nuestra cultura y nuestro espíritu. Nuestros valores literarios, nuestra música, nuestra pintura, nuestro pasado arquitectónico se estudian por primera vez con el afán de integrar nuestra comprensión nacional y, de esas investigaciones, partirán luego algunas de las tendencias estéticas contemporáneas más importante: colonialismo, atención a lo folklórico, independencia de la expresión plástica. Ramón López Velarde, aunque coetáneo de algunos de los ateneístas, no se une a ellos a su llegada a México. Aliado a una promoción intermedia (la de Frías, Núñez y Domínguez, Zavala, etc.), continúa, sin embargo, aquella dirección para enriquecerla con el doble filo del descubrimiento de la fecundidad poética de la provincia y su drama moral, y las audacias verbales e imaginativas con que realizará su obra. Sorprende considerar que un poeta, de formación tan reducida como la suya, apenas haya dejado rastros de esa etapa del crecimiento lírico que es la imitación de los poetas de la hora. Los que mantenían entonces la supremacía eran Enrique González Martínez y Rafael López Velarde. Casi nada puede advertirse de la influencia del primero; algo más del autor de *Con los ojos abiertos*, en su gusto por el lenguaje plástico, en su apego mexicano. ¿Coincidencias con los poetas con quienes convive? Ningunas. Estos prolongan un modernismo adelgazado, adicto al sentimiento y a la queja, y las tendencias innovadoras apenas son visibles en su obra —excepción hecha de las insuficientes tentativas de José D. Frías. Pero en cuanto se ha hecho público el primer libro de López Velarde surgen los continuadores,

no de su complejidad sustancial, sino de sus temas aparentes: Manuel Martínez Valadez, en Guadalajara, inicia el desfile de libros provincianos con *Visiones de provincia* (1918) y *Alma solariega* (1923); Enrique Fernández Ledesma, conterráneo del poeta, le sigue en 1919 con su libro *Con la sed en los labios;* en Lagos, Jalisco, Francisco González León, que con anterioridad había iniciado su obra con un desconocido *Megalomanías* (1912) que quizá leyera López Velarde, publica *Campanas de la tarde* (1922) y luego *De mi libro de horas* (1937); Severo Amador, zacatecano, pasa de un volumen de cuentos, *Bocetos provincianos* (1907), a unos *Cantos de la sierra* (1918) y a *Las baladas del terruño* (1931), póstumo) en que deriva a lo folklórico el tema provinciano; Alfredo Ortiz Vidales, moreliano, publica, en 1913, *En la paz de los pueblos.* Y esta relación, que no incluye sino las obras más inmediatas y francamente de tema provinciano, pudiera aumentarse con todas las prolongaciones incidentales que se han sucedido, sobre todo entre los poetas de provincia, casi sin interrupción.

Fué, pues, la presencia lírica de Ramón López Velarde tan inexplicablemente milagrosa cuanto fulminante. Es cierto que todo la condicionaba, pero no lo es menos que ocurrió en quien exteriormente parecía más rudimentario. Y no hizo otra cosa en su poesía que hablarnos llanamente de sí mismo y de sus experiencias bien cortas en un lenguaje místico que para él "resumía los orbes y que nos aniña o nos entroniza, dentro de las regalías de su diapasón." Pero supo de tal manera revelar el drama íntimo de su vulgaridad y supo decírnoslo con tal magia verbal, que es comprensible la seducción que ha ejercido y justificable el rango que con pleno derecho ha venido a poseer en el coro de nuestros poetas mayores.

EVOLUCION ESPIRITUAL

"Yo, en realidad, me considero un sacristán fallido," escribía López Velarde hacia el final de su vida, en una de las mejores páginas de *El minutero.* Y allí mismo proclamaba que uno de los dogmas para él más querido, quizá su paradigma, era el de la Resurrección de la Carne. Ahora bien, ¿qué puede ocurrir a semejante sacristán fracasado que nada puede entender ni sentir sino a través de la mujer? Deberá entregarse con todas sus fuerzas a la esperanza de la Resurrección de la Carne, es decir a aquel último y feliz concierto entre el cuerpo y el alma venturosos que tan dramática lucha sostuvieron durante su existencia terrena. Los episodios de esta lucha, condicionados por los elementos señalados, pueden registrarse con singular precisión en los tres libros del poeta que muestran, muy nítidamente, los pasos de su evolución espiritual. En *La sangre devota* cree aún en la posibilidad de satisfacerse con un tipo de amor lleno de inocencia y sencillez y considera, con ignorante desprecio, los placeres más complejos:

> Hambre y sed padezco: Siempre me he negado
> a satisfacerlas en los turbadores
> gozos de ciudades —flores de pecado—.
> Esta hambre de amores y esta sed de ensueño
> que se satisfagan en el ignorado
> grupo de muchachas de un lugar pequeño.

Y con todo, al cabo de algunos años, tan estimulantes propósitos habrán sido derrotados. Era necesario buscar la presencia femenina en todas sus formas y aun en aquellas cuya seducción era paralela a su condición pecaminosa. Beber, en lugar del agua clara de la adolescencia, un licor cálido de uvas que le revelara de pronto la síntesis de su zodíaco, el León y la Virgen:

> Ya no puedo dudar... Diste muerte a mi cándida
> niñez, toda olorosa a sacristía, y también
> diste muerte al liviano chacal de mi cartuja.
> Que sea para bien...

escribe en *Zozobra.* Pero dura muy poco esta complacencia del placer que ocupa algunos de los poemas finales de *Zozobra* y otros de *El són del corazón,* poemas que constituyen, al mismo tiempo, la porción más bodeleriana de su obra. La desilusión del placer, irónica, se manifiesta pronto. Se equilibraban en su espíritu, con iguales fuerzas, el deseo y esa conciencia del pecado que nunca llegó a abandonarle. Y poco armado de seducciones y peor dotado de fortuna tuvo que resignarse, contra todos sus afanes mundanos, a ver triunfar al segundo sólo por su incapacidad de pecador:

> He oído la rechifla de los demonios sobre
> mis bancarrotas chuscas de pecador vulgar,

confesará en su libro póstumo. Y allí mismo, en la vecindad de la muerte, condensará su vida en esta síntesis:

Un día quise ser feliz por el candor.
otro día, buscando mariposas de sangre,
mas revestido ya con la capa de polvo
de la santa experiencia, sé que mi corazón
hinchado de celestes y rojas utopías,
guarda aún su inocencia, su venero de luz:
¡el lago de las lágrimas y el río del respeto!

SENTIMIENTO DE LO FRUSTRADO

Semejante evolución espiritual debió procurar al poeta necesariamente una doble vertiente de fracasos. Nutrido de esencial vocación para el bien —representado en su peculiar mitología por la pureza, la inocencia y la sencillez provinciana—, experimentó al mismo tiempo la seducción de lo que él sentía era el mal —las ciudades y su cortejo embriagador y maligno— y no supo al fin alcanzar ese clima vacío de satisfacción y equilibrio que no revela más que la debilidad o el cansancio de las pasiones. Inquieto e imaginativo, ávido de pureza y erotismo, abandonó un camino y no tuvo la suficiente fuerza para perderse en el otro. El sentimiento de la frustración de cuanto anheló había de dominarle y marcar en su poesía una huella cuya profundidad y significación no han sido advertidas. Todo en su obra aparece en función de lejanía perdida e inaccesible, de posibilidad o imposibilidad, de renunciamiento o derrota, de arrepentimiento o desencanto, que no son sino los módulos con que se llora un mundo extraviado. Existe, como para asegurar la fuerza del drama, ese breve episodio de efusión y plenitud amorosas, a que antes se ha aludido, y que constituye la porción de su obra poética en que con más evidencia se expresa la dualidad moral destacada por Xavier Villaurrutia. Pero el sabor constante es el de lo frustrado en todas las formas que incluía el mundo de sus deseos. En *La sangre devota* este sentimiento recorre una amplia gama que, partiendo de la castidad y la inocencia —vencidas y lejanas ya desde este primer libro—, llegará hasta el fracaso de sus afanes eróticos. Contra lo que es frecuente afirmar de López Velarde, la pureza provinciana no existe en su libro antes mencionado sino como un deseo insatisfecho:

¿Por qué en la tarde inválida,
cuando los niños pasan por tu reja,
yo no soy una casta pequeñez
en tus manos adictas
y junto a la eficacia de tu boca?

o como una lejanía nostálgica:

¿Imaginas acaso la amargura
que hay en no convivir
los episodios de tu vida pura?

Me estás vedada tú... Soy un fracaso
de confesor y médico que siente
perder a la mejor de sus enfermas
y a su más efusiva penitente.

El deseo y la plenitud amorosos tienen, en este primer libro, la misma dimensión de pérdida irrecuperable, tal como puede apreciarse en el poema *En las tinieblas húmedas*, en que la sensación de aniquilamiento de la presencia amorosa se expresa en lívidas asociaciones:

Toda tú te deshaces sobre mí como una
escarcha, y el traslúcido meteoro prolóngase
fuera del tiempo; y suenan tus palabras remotas
dentro de mí, con esa intensidad quimérica
de un reloj descompuesto que da horas y horas
en una cámara destartalada...

En muchos otros poemas podría señalarse la nostalgia por la felicidad perdida de la provincia y las lágrimas vertidas por esa tristeza vaga que es al fin la conciencia de la imposibilidad de recobrar un mundo definitivamente ido. Pero más adelante, cuando el poeta ha experimentado otros goces, su sensación continúa siendo la misma que existía respecto a su erotismo adolescente, sólo que prefiere ahora darle un sesgo humorístico: aludir a sus humos de pirata reducidos por un amago de mareo o confesar que

Siempre que inicio un vuelo
por encima de todo,
un demonio sarcástico maúlla
y me devuelve al lodo.

En *Zozobra* el sentimiento de lo frustrado adquiere otros matices. Se transforma por una parte en una breve estación de plenitud, en la que apenas aparecen rastros de derrotas, y luego en ese desencanto del placer, en ese arrepentimiento de los goces ya obtenidos, antes considerado. La estación amorosa triunfante puede precisarse cuando menos en tres poemas de *Zozobra* y en algunos más del libro póstumo de versos. En *Idolatría*, que es una exaltación mucho más retórica que entrañable de los atributos de la mujer, y quizá porque no alude a ninguna de sus experiencias femeninas concretas, es patente esta efusión de su espíritu.

Otro tanto acontece en *Anima adoratriz*, poema más complejo y profundo, en el que examina con imaginativa lucidez la condición antitética de su sensualidad; y lo mismo pudiera decirse de *Todo*, que por diferentes métodos y con cierto aire burlón, llega a semejantes conclusiones. A la recopilación póstuma de versos pertenecen otros poemas *(El són del corazón, El ancla, En mi pecho feliz* y *El perro de San Roque)*, variaciones y reexposiciones serenas de su drama íntimo —carne y espíritu— en que se entrega confiado a la doble vocación que se ha descubierto y aun a cierto gozoso panteísmo muy lejano, con todo, del que proclama la poesía de Enrique González Martínez:

La redondez de la creación atrueno
cortejando a las hembras y a las cosas
con el clamor pagano y nazareno.

Pero al fin de su obra conocida retorna, como una nostalgia, el sentimiento de lo frustrado, aunque ya no lo proyecte hacia una posibilidad terrena sino a otra fatal, más allá de la muerte. De un poema de remembranzas provincianas, aun sin prevenciones fúnebres —*Mi villa*—, pasa a dos de sus poemas más oscuros —*El sueño de los guantes negros* y *El sueño de la inocencia*— en los que la unión deseada con las realidades perdidas de su adolescencia se realiza sólo a través de la muerte. El ciclo se ha cumplido. Después de su salida al mundo, de su entrega y de su desilusión retorna, póstumamente, a sus orígenes. A causa de la dualidad dramática de su espíritu debió vivir el poeta frente a un mundo que nunca colmó su deseo, y poseedor de un deseo que nunca coincidió con la dádiva del mundo. Su existencia fué para él un tiempo de añoranzas y un campo de insatisfacciones —pasajeramente, de posesión—, y el sentimiento más violento con que penetró su universo poético fué el de lo frustrado. Y si ello derrotó su vida, ello también condicionó no poco de la humedad lírica de su obra.

EL AMOR Y LA MUERTE

En el mediodía de su vida y de su obra, Ramón López Velarde advirtió, como todos los grandes poetas, la patética cercanía del amor y la muerte. Frenesí de la vida, hambre de eternidad el primero, nada lo cerca y lo consume más que ese otro frenesí y esa eternidad helados y vacíos. Pero López Velarde, para insistir una vez más en su condición carnal, veía en la muerte, más que la negación de la vida o la creencia cristiana del tránsito a la existencia eterna, la destrucción de la carne. Quien todo lo había pedido a su cuerpo, tiene el supremo terror de su corrupción:

Señor Dios mío: no vayas
a querer desfigurar
mi pobre cuerpo, pasajero
más que la espuma de la mar.

suplica con ternura en *Gavota*. La muerte fué pues para él, sobre todo, la destructora del templo del amor y buscaba, como supremo reto, su último éxtasis erótico junto a su fúnebre presencia:

Antes de que tus labios mueran, para mi luto
dámelos en el crítico umbral del cementerio
como perfume y pan y tósigo y cauterio

pide al final de *Hormigas*, uno de sus poemas memorables. En *Tus dientes*, después de haber trazado su cálido elogio, siente también la semilla de la muerte escondida en su belleza, concluyendo el poema con un contraste muy cercano al gusto de Baudelaire.

Sus últimos poemas muestran con insistencia esta preocupación por la muerte, presencia obsesionante en sus imágenes eróticas, que puede registrarse, bajo múltiples formas, en *Treinta y tres, Gavota, Si soltera agonizas* y *¡Qué adorable manía!* Pero es en un poema de *Zozobra, Te honro en el espanto...* —poema que por otra parte deberá estudiarse sobre todo en su ascendencia bodeleriana—, donde esta dualidad, amor y muerte, alcanza su más conturbada expresión. Aquí todas las alusiones amorosas tienen una correspondencia fúnebre y el amor mismo se percibe como "un puente de abismo en que vamos tú y yo," como el límite de la vida y la muerte, del bien y del mal, al que el poeta se abraza consciente de su fatalidad. Entre tan lívida experiencia y el amor sereno de las aldeanas de sus primeros poemas, media ciertamente un abismo que el poeta cruzó, sin posible retorno, en un breve lapso.

LA CREACION POETICA

Acaso el dón poético de Ramón López Velarde y el secreto de la seducción que ejerce

radiquen, primordialmente, en su admirable capacidad para poblar el mundo del poema y expresarlo en un lenguaje en que los aciertos y las fortunas apenas pueden explicarse. Imaginación y expresión que, con todo y su evidencia, no pueden reducirse fácilmente a un esquema ni evolutivo ni metódico. Genaro Fernández Mac Grégor ha apuntado que la poesía de López Velarde pasa, de la objetividad del primer libro, a su propio mundo enigmático y diverso para el cual lo exterior sólo fungía como símbolo. Pero a su observación, justa sólo en parte, escapan poemas del primero y los siguientes libros que están fuera de la limitación que les impone. De hecho, frente a una poesía tan caprichosa, no es posible más que señalar ciertas constancias y direcciones, con todas las reservas.

En *La sangre devota* el mundo imaginativo suele proceder de las siguientes fuentes: objetos de la naturaleza, objetos culturales de carácter especialmente provinciano y de principios del siglo, nociones religiosas, litúrgicas y bíblicas, nociones morales. Pero el secreto de su magia poética no reside en el origen de sus materiales, sino en su peculiar disposición en el poema. En algunos casos, los más elementales, el poeta no ha hecho sino poner en tensión expresiones del lenguaje común o aprovecharlas como decoración graciosa de su poema; pero en otros, más elaborados, el acierto poético viene a consistir en la unión metafórica de dos elementos, comunes ambos, pero habitualmente no relacionados:

...rostro, como una indulgencia
plenaria

o bien:

...decía el "tú" de antaño
como una obra maestra...

Según puede advertirse, la mecánica de estas metáforas o símiles es aún más simple, mediante el adverbio, lo que no es tampoco una regla dentro de la elaboración de *La sangre devota*, ya que allí mismo es posible descubrir los siguientes versos que muestran un desarrollo imaginativo tan perfecto y evolucionado como los mayores aciertos de sus obras posteriores:

Tú misma, blanca ala que te elevas
en mi horizonte...
sólo serás en breve
un lacónico grito
y un desastre de plumas, cual rizada
y dispersada nieve.

El caso más común de este tipo metafórico de elementos no relacionados tiene una equivalencia con los elementos del drama, religiosidad y erotismo que Xavier Villaurrutia ha señalado en la poesía de López Velarde. La peculiaridad verbal viene, pues, a elucidarnos la peculiaridad espiritual, y recíprocamente. Pero debemos recordar que, en el universo de nuestro poeta, el polo del bien o religiosidad se representa por motivos provincianos y de la infancia, íntimamente ligados, como lo muestra el centro de un solo verso admirable:

... tus dientes, cónclave de granizos...

revelador de esta asociación imprevista de elementos eróticos, litúrgicos y rurales con que el poeta nos descubre la intimidad de su espíritu.

Pero pocas veces es posible separar una ilustración tan despojada de arborescencias. Según se dijo al principio de esta sección, una de las mayores facultades poéticas de Ramón López Velarde es su capacidad para poblar el mundo del poema con un tejido tan rico cuanto complejo. Suele partir de un *leit-motiv*, o para mayor precisión, del intento de expresar un estado de ánimo o una realidad espiritual, y parte en su persecución por asociaciones libres, caprichosas y sin desarrollar una imagen prevista, como lo hacen casi todos nuestros poetas. Pero sin abandonar su propio mundo de nociones poéticas, símbolos y procedimientos verbales. Léase, desde este punto de vista, el poema *Hoy como nunca*. . ., y se apreciará cómo buena parte de su hechizo reside en este zigzag de invisible velocidad en que, sin variar la oscilación entre los polos espirituales de su poesía, cada movimiento incluye un nuevo elemento y cada giro un hallazgo verbal.

Mas ya en posesión de su mundo poético, a partir de *Zozobra*, y entusiasmado con las infinitas posibilidades de la palabra, el poeta emprenderá una exploración que, si imprime modernidad a la última parte de su obra, no podría asegurarse con certeza que la llevara a una mayor plenitud lírica. Caracteriza a estos desarrollos metafóricos más complejos su

carácter intelectual, por una parte, y su propensión a las audacias verbales. Los siguientes pasajes, tomados de *Zozobra:*

> ...el venero
> que mantiene su estrofa concéntrica en el agua
> repasa el cuerpo de la noche, como el de una amante...

son quizá menos característicos de la poesía de López Velarde que cualesquiera otros; pero nos muestran hasta qué punto se adelantaba el poeta a las nuevas tendencias líricas. Pueden encontrarse, sin embargo, otras metáforas como ésta, de su libro póstumo, con que alude a la mujer:

> y frente a los vertebrales
> espejos de la belleza

cuyos elementos nos parecen familiares, expresados, no obstante, según ese juego imaginativo más intelectual y osado distintivo de sus últimos poemas. ¿Pero irá a abandonarse el poeta al vértigo de los espejos verbales, perdiendo de vista aquella peculiaridad dramática de su espíritu que tan eficazmente delataran sus peculiaridades expresivas? A lo largo de sus tres libros poéticos es posible ir descubriendo, junto a composiciones en que predomina la necesidad de una expresión espiritual, otras cuya preocupación más franca son los misterios de la palabra. En esa empresa, no siempre sale bien librado el gusto poético, porque al fin López Velarde continuaba siendo tan "fuereño" en su persona como en su formación poética, aunque impusiera en una y otra condición ese sello de gracia tímida y audaz que le distingue. Atacará, pues, las palabras y los giros novedosos con el mismo impulso con que emprende la conquista de la ciudad y su corte, y las nuevas palabras sonarán en su pluma con un timbre paralelo al que pudieran emitir sus experiencias mundanas. Mas dueño al fin del insuperable sentido lírico que le guiaba en todos sus trabajos literarios, procurará, al mismo tiempo, traducir el mensaje de su espíritu y explorar el mundo verbal siguiendo las enseñanzas de dos poetas que influirán en la superficie de su poesía: Lugones y Herrera y Reissig. Su mensaje continuará siendo el mismo, pero su expresión se volverá cada vez más compleja y sutil. Los pasajes siguientes, tomados de poemas de *El són del corazón,* muestran dos tipos de desarrollos metafóricos, de significaciones diversas, pero realizados a base de una misma imagen, que atestiguan la complejidad expresiva alcanzada por la poesía de López Velarde:

> Soy la alberca lumínica en que nada,
> como perla debajo de una lente,
> debajo de las linfas Scherezada.

escribe para aludir concretamente a la presencia de la sensualidad en su temperamento; y para manifestar al Amor la forma en que lo procura su deseo, dice que va

> como el cándido islote de burbujas
> navega por la taza de café

Un ejercicio semejante puede reconocerse en los claroscuros que aparecen en su poesía, singularmente en su primer libro, lo que acaso condicione su función expresiva antes que decorativa. De nuevo, es el caso de una misma técnica estilística aplicada a la expresión de distintos conceptos. En el primer ejemplo:

> Mi corazón te dice: "Rosa intacta,
> vas dibujada en mí como un dibujo
> incólume, e irradias en mi sombra
> como un diamante en un raso de lujo."

salvo un verso tan inválido como el segundo y una aclaración tan innecesaria, si no es para la rima, como la que concluye la estrofa, llega al juego de luz y sombra tras una gradación perfecta e incrementada por la sutil correspondencia litúrgica. Los siguientes figuran en un mismo poema, *A la patrona de mi pueblo,* y atestiguan la versatilidad que, desde su primera obra, logró dar el poeta a sus esquemas lógicos:

> un triángulo sombrío
> que preside la lúcida neblina

dice el primero de ellos que alude a Nuestra Señora de la Soledad. Y el siguiente dedicado a una estampa rural:

> el caserío de estallante cal;
> el bienestar oscuro del rebaño.

Y en el último, variando el color blanco por el encarnado, vuelve a expresar un concepto semejante al del primero de los ejemplos transcritos, aunque con menor calidad poética:

> Y yo anhelo, Señora,
> que en mi tiniebla pongas para siempre
> una rojiza aspiración, hermana
> del inmóvil incendio de tus torres.

Pero no siempre organizaba el poeta el mundo exterior y el interior según estas reducciones cromáticas. Con más frecuencia, sus métodos descriptivos propenden a juegos sensoriales de mayor complejidad. En los más sencillos poemas de *La sangre devota* parecen dominar los motivos visuales, aunque allí mismo puedan encontrarse ejemplos en que participan dos o más sentidos. *Mi prima Agueda*, una de las composiciones más afortunadas de López Velarde, es comparable a un Cezanne al que se hubiera dotado de sonoridad. Volúmenes plásticos y sonidos esenciales componen su trazo intachable. Otras veces, ejercita las descripciones sinestésicas con tanto acierto como en los versos siguientes:

> Esta manera de esparcir su aroma
> de azahar silencioso en mi tiniebla

que reúnen sensaciones olfativas *(aroma)*, acúticas *(silencioso)* y visuales *(tiniebla)* en torno a una sola especie metafórica. O bien, como ocurre en el poema *¿Qué será lo que espero?*, siguiendo la propensión constante de su poesía, inventa un juego más libre y caprichoso de imágenes de todos los órdenes sensoriales que se resuelven en alusions abstractas cuya expresión se confiere, en última instancia, a la misma materia acústica de las palabras:

> ¡ara mansa, ala diáfana, alma blanda,
> fragancia casta y ácida!

cantan, en un concierto de aes, los versos finales del poema en que, agotadas las imágenes posibles, se compara a la mujer amada "con una *a* colmada de presentes."

En lo que puede llamarse, no sin reservas, la segunda manera poética de Ramón López Velarde, es decir, en su poesía contenida en *Zozobra* y en *El són del corazón*, surge, con plena decisión, un nuevo tipo de experiencias verbales que deben considerarse aparte de los desarrollos metafóricos complejos y de las formas descriptivas examinadas antes. Consiste este nuevo tipo en un procedimiento técnicamente más simple, pero poéticamente más arduo y que, por ello mismo, le ha ganado no poco de esa reputación de estrafalario y audaz de que disfruta; podríamos llamarlo de las expresiones sorprendentes, a falta de una denominación más adecuada. Y para mejor comprenderlo, iniciemos su descripción con un ejemplo:

> el perímetro jovial de las mujeres

¿Qué otra cosa, si no la palabra perímetro, nos parece sorprendente en ese gracioso verso? Pero lo importante no es reconocer su carácter sino la forma en que actúa para parecernos sorprendente, original y acaso afortunada desde el punto de vista estrictamente poético. El procedimiento —empleado por algunos de los poetas cuya lectura frecuentaba López Velarde: Laforgue, Lugones, Herrera y Reissig, Darío—, semejante al de algunas de las metáforas de elementos no relacionados, consiste en este caso en la realización de un contraste entre la naturaleza física del sustantivo *(perímetro)* y la naturaleza sentimental del adjetivo *(jovial)*, todo ello referido a la mujer. A propósito de la prosa de Jorge Luis Borges, quien emplea con abundancia y éxito este tipo de ajetivación *(obscenas ediciones; fango sagrado; infinitas aldeas)*, se me ha ocurrido llamarles adjetivaciones de signo contrario. Pero, como siempre, López Velarde rehuye el incurrir con demasía en sus experiencias. Los otros casos de expresiones sorprendentes superan la simple calidad de la adjetivación para intentar un tipo de contrastes imprevistos más ricos, como el que puede descubrirse en el siguiente pasaje:

> Tardes en que el teléfono pregunta
> por consabidas náyades arteras,
> que salen del baño al amor

en el cual los contrastes, inesperados y afortunados, acontecen entre los sustantivos destacados *(teléfono, náyades)* y entre el sustantivo *náyades* y los adjetivos que lo califican *(consabidas, arteras)*. Y para continuar las citas de un poema tan rico en audacias verbales como *Tierra mojada*, mencionemos aún otros fragmentos:

> Tardes como una alcoba submarina
> con su lecho y su tina;
>
> tardes en que, oxidada
> la voluntad, me siento
> acólito del alcanfor,
> un poco pez espada
> y un poco San Isidro Labrador...

¿Qué método lógico es posible encontrar aquí si no es la asociación afortunada e inexplicable, pero a un paso del absurdo, de elementos imaginativos que no delatan más que la audacia verbal y el acierto en esa audacia de Ramón López Velarde?

En otras ocasiones el acierto es menos evidente. Así por ejemplo en esta estrofa:

> Me asfixia, en una dualidad funesta,
> Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,
> y de Zoraida la grupa bisiesta.

el notorio adjetivo con que concluye podrá parecer gracioso a algunos, pero es evidente que la exigencia de las tres rimas consonantes que el poeta se impuso lo llevó de extremo en extremo. Ya *enhiesta* parece forzado, pero *bisiesta* no es más que una de las típicas salidas, violentas y pintorescas, de la poesía más evolucionada de López Velarde. Junto a los giros dudosos es pertinente mencionar también los afortunados

> melómano alfiler sin fe de erratas,

aplicado a las piernas de Ana Pavlowa, reúne con singular encanto tres conceptos pertenecientes a esferas bien extrañas: la música, el implemento de costura y una expresión bibliológica.

En relación con estas expresiones sorprendentes podrían analizarse aún los sustantivos adjetivados que aparecen en su poesía *(música cintura, camino rubí*, etc.), y la mallarmeana inclinación de López Velarde a preferir, entre la palabra común y la técnica, culta o familiar, cualquiera de estas últimas; pero con ello no conseguiríamos ninguna lección sobre los caminos de su creación poética que no hayamos obtenido ya.

Ramón López Velarde fué un poeta que merece con verdad este nombre por haber llevado en su mente un mundo dramático y pleno de imágenes y haberlas expresado en un lenguaje constantemente renovado. Si ya en su primera obra aparecía su lenguaje lírico perfectamente conformado, en sus obras siguientes acogió todas las experiencias expresivas que estuvieron a su alcance e intentó traducir con ellas sus concepciones poéticas. Varía su espíritu en cada uno de sus tres libros de poesía; varía también su retórica, pero no varía ni aumenta su temperatura lírica. El estudio de su retórica, el más importante sin duda, no ha quedado agotado y no podrá quedarlo fácilmente. Junto al esfuerzo visible surge con frecuencia el azar o el milagro, la adivinación o el absurdo que hacen imposible la labor de jardinería en un prado en que se confunde lo selvático con lo intencionado. Poeta por dón y por esfuerzo, pocos encontraremos en la historia de nuestra poesía con más temblor lírico que trasmitirnos y con más enseñanza que legarnos.

BAUDELAIRE Y VIRGILIO

Entre las influencias significativas que recibe la poesía de López Velarde quiero referirme incidentalmente a la de Baudelaire y a la de Virgilio, omitiendo las de poetas modernistas que sólo nos muestran las fuentes de su vocabulario. La primera de estas influencias ha sido mencionada con prolijidad por casi todos sus críticos; la segunda se presenta aquí por primera vez.

¿Llega Baudelaire a la poesía mexicana con López Velarde, como se ha insinuado en algunos trabajos? Desde los remotos años de la *Revista Azul* (1894-1896) nuestros poetas modernistas frecuentaron la lectura de *Les fleurs du mal* con una devoción que no sólo puede comprobarse por las numerosas traducciones que allí figuran, sino también por la huella que deja en las obras poéticas de Gutiérrez Nájera, Valenzuela, Tablada, Nervo, etc. Con López Velarde esta influencia no obtiene un progreso ni significativo ni profundo. Algunas veces, el autor de *El són del corazón* prefiere aligerarlo un poco de su carga terrible, mudando el escenario y la solución de algunas de sus escenas típicas que, en lugar del reinado del espanto, prefieren el de una temerosa ternura *(Si soltera agonizas, Me estás vedada tú)*. En un caso único *(Te honro en el espanto)* aparece un ambiente y un espíritu que ha dejado de ser el de los afanes angélicos y el del pecador arrepentido del resto de su obra para proclamarse tan satánico o perverso como pudo serlo su modelo. Aquí, por una vez al menos, han desaparecido las alusiones incorpóreas y las reservas morales para dejar su campo al vértigo del pecado. Pero éste es un caso excepcional y no revela sino la seducción que Baudelaire ejercía sobre nuestro poeta; no la huella ni la lección decisivas que señaló en su poesía. Como ha dicho acertadamente Villaurrutia, un abismo separa sus formas de arte, pero otro abismo de sus espíritus les hace miembros de una misma familia.

Mucho más lejos aún quedaría el arte de López Velarde del de Virgilio si no fuese por

una notable semejanza, no advertida hasta hoy, que presentan la estrofa inicial de *La suave patria* con la estrofa que abre *La Eneida*. Recordémosla en traducción de Miguel Antonio Caro:

> Yo aquel mismo que en flauta campesina
> en otro tiempo modulé canciones,
> y dejando la selva peregrina
> causa fuí que con ricas producciones
> satisficiese la región vecina
> de exigente cultor las ambiciones
> —obra grata a la gente labradora—
> de Marte Hórridas armas canto ahora.

Superando las profundas diferencias estilísticas, es patente que la oposición básica en que se funda la estrofa de López Velarde —el antiguo cantor lírico que emprende un canto épico— es la misma de los versos de Virgilio, como lo es también la forma lógica que estructura a ambas. Si recordamos las dos estancias de López Velarde en el Seminario y el tipo de lecturas que allí son frecuentes, la posibilidad de una huella virgiliana —incidental y curiosa solamente— puede aceptarse sin reparos. Achacar la semejanza a una pluma intermedia o una coincidencia remota, no hace sino complicar una evidencia que viene a aumentar modestamente el campo de nuestro conocimiento del poeta y depara una ficha inesperada a los posibles estudiantes futuros de "Virgilio en México."

LEGADO

Para ayudarnos a la comprensión de su obra y para afirmarnos el contenido de su mensaje, Ramón López Velarde reservó las páginas de *El minutero* y su único poema de inspiración cívica, *La suave patria*. La recopilación de prosas mencionada en primer término apenas se ha considerado, no obstante la calidad de su estilo y su importancia documental para el conocimiento del poeta. Puede afirmarse, sin embargo, que si no existiese de López Velarde más que *El minutero*, esa obra bastaría para que mereciese un lugar destacado entre nuestros prosistas. Si sus páginas fueron escritas para el periódico, nada queda en ellas de pasajero y, por el contrario, mucho será lo que permanezca. Hay en ellas un cordial equilibrio de emoción y pensamiento, de humor y penetración que ennoblece casi todos sus temas. Algunas se resienten de ineficacia en su composición y otras no parecen sino comentos o anotaciones previas de algunos de sus poemas; pero en no pocos de esos breves ensayos aprendemos sobre la intimidad espiritual y el pensamiento de López Velarde más de lo que pudiéramos extraer del resto de sus obras. Así, por ejemplo, en *Novedad de la patria*, que tan penetrante y fértil doctrina nos ofrece, o en esas intensas confesiones eróticas o trascendentales de los ensayos titulados *Obra maestra*, *La flor punitiva*, *José de Arimatea* y *Eva*, dignos de la más rigurosa antología.

El poema *La suave patria* es, desde luego, un caso excepcional en la poesía de López Velarde. Como lo expresa en su primera estrofa, para cantar épicamente a la patria el cantor del íntimo decoro pide por una vez la grave modulación del bajo y emprende un poema de aliento cívico que conserva aún muchos de los elementos libres y líricos del resto de su obra. Colocado significativamente al final de su libro póstumo de versos, y escrito en ocasión del primer centenario de la consumación de nuestra Independencia, el mismo año de su muerte, *La suave patria* es un poema que muestra la trasmutación de la experiencia personal de López Velarde en sus últimas composiciones —retorno nostálgico, por desencanto del mundo, a la pureza provinciana— en una experiencia nacional. En el ensayo *Novedad de la patria*, López Velarde anunciaba la obra de un gran escritor que quizá condensara el nuevo concepto de nuestra nacionalidad, y no es dudoso que él mismo se haya avocado a semejante pretensión. La doctrina de su mayor poema es la del retorno a los orígenes, que él nos presenta revestidos con todas las galas con que su imaginación sentía a México. Pero al mismo tiempo es, técnicamente, la suma de las experiencias verbales de López Velarde en el resto de su obra, llevadas —como apuntó Jaime Torres Bodet en un ensayo de 1930— a un intento de mayor popularidad. En ello precisamente radican los posibles reparos que puedan oponérsele. Poema de transición, pues, entre su manera íntima y su manera "nacional" —que, afortunadamente, no llegó a realizarse—, *La suave patria* puede tener los defectos de un impuro canto lírico y de un canto épico demasiado subjetivo y caprichoso. Pero acaso por razones tan oscuras como la de nuestra indefendible adhesión a la "x" del nombre de nuestro país, *La suave patria* es para muchos mexicanos una especie de segundo himno nacional lírico, intocable y ya tradicional.



Jose Guadalupe Lopez Velarde y Trinidad Berumen, Padres del Poeta

Lámina II



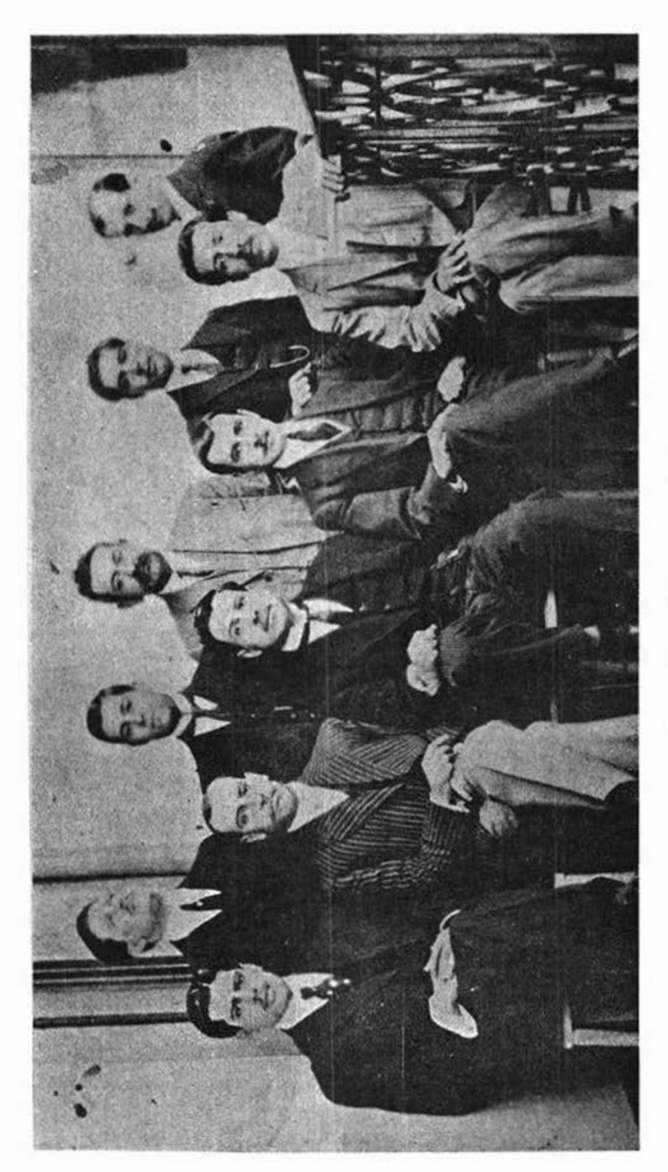
López Velarde, Niño

Lámina III



La Familia Lopez Velarde

Lámina IV



Ramon Lopez Velarde en 1913

Lámina V

un golpe de aire mata la bujía...

aúlla un perro en la calma sepulcral.)

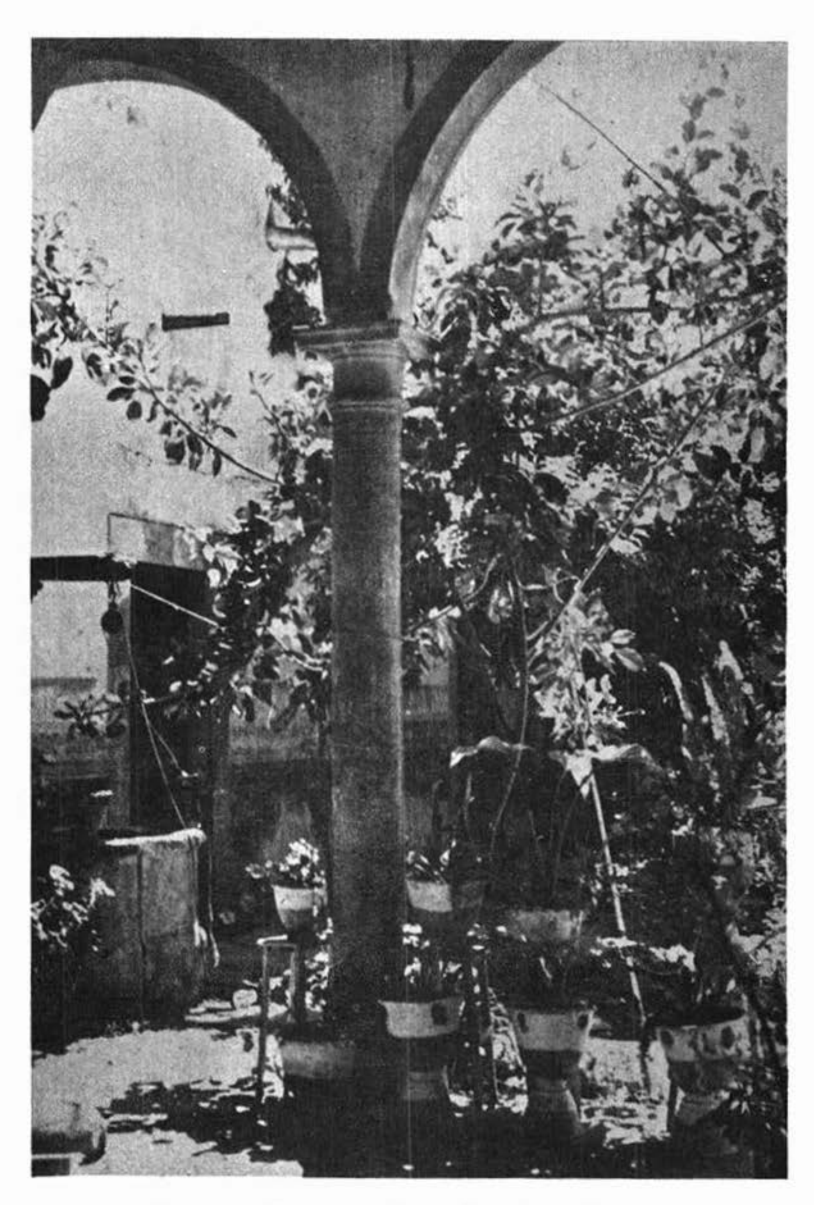
Fue así cómo Fuensanta y el idólatra
nos dijimos adiós en las tinieblas
de la noche fatal...

Ramón López Velarde

México, 15 abril 1912

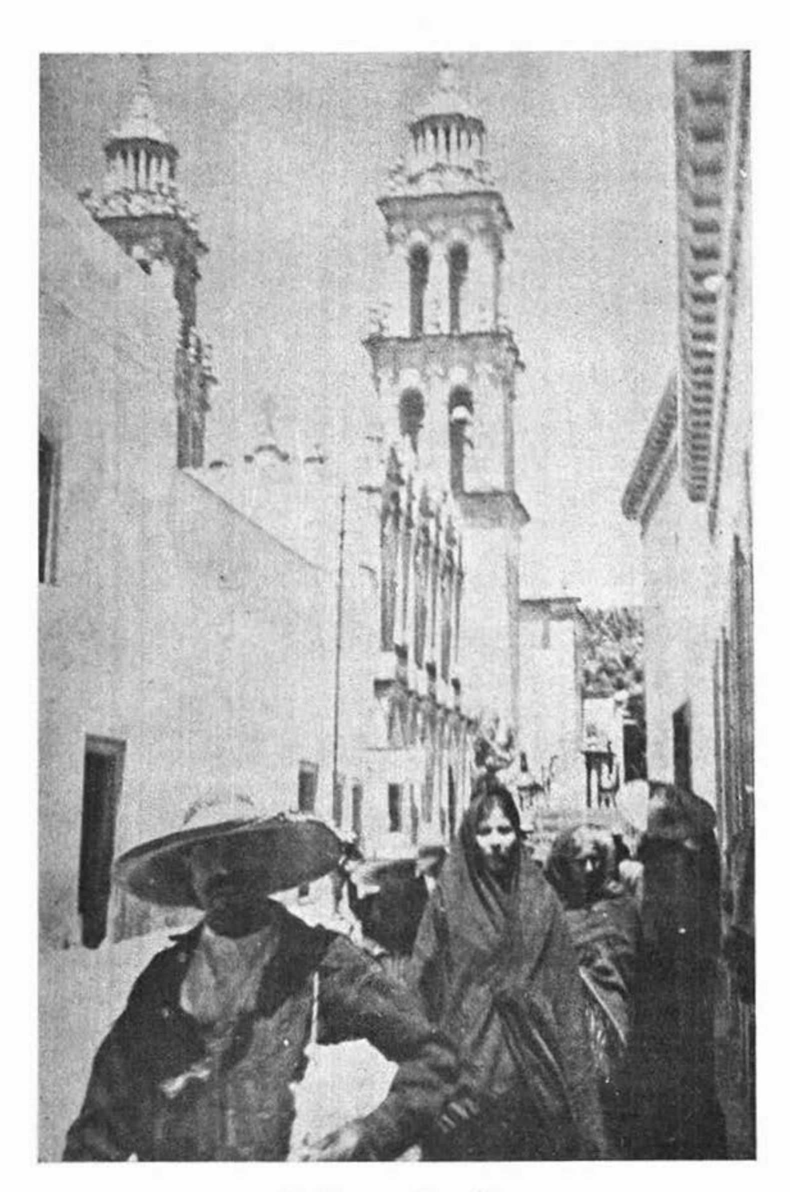
AUTOGRAFO DE LOPEZ VELARDE

Lámina VI



Patio de la Casa en que Nacio Ramon Lopez Velarde

Lámina VII



Una Calle de Jerez, Zac.

Lámina VIII



La Parroquia de Jerez, Zac.

Lámina IX

En relación estrecha con el poema antes considerado, la opinión más difundida ha querido ver en López Velarde un poeta que merece el singular título de "el cantor por antonomasia de la provincia," que suele añadírsele a su nombre en artículos, secciones antológicas y aun mentalmente a cualquiera alusión a su personalidad o a su obra. Con tal definición se pretende caracterizar la naturaleza de su poesía, representada, de preferencia, por su primer libro, ya que los demás se consideran poco menos que intentos de descastamiento.

¿Puede corroborarse semejante afirmación si no es con un conocimiento superficial y anecdótico de la poesía de López Velarde? ¿Pueden separarse acaso, dentro del cerrado ciclo de su evolución espiritual, su etapa de añoranzas provincianas de su etapa de conturbaciones morales? ¿Tiene algo que ver con la provincia un poema tan complejo e intenso como *Te honro en el espanto?* Aceptemos, pues, que, a causa de la misma complejidad espiritual y verbal de su poesía, nos hemos contentado con una calificación tan parcial cuanto confusa, que el poeta Ramón López Velarde supera en todos sentidos.

Poeta de su propio mundo, antes que de cualquiera otro, López Velarde acertó a expresarlo en un mágico lenguaje poético cuya calidad tiene escasos paralelos. A veinticinco años de distancia de su muerte, y sin pretender aún fijarle su sitio en el coro de nuestros poetas, nos parece que su obra ha permanecido intocada por el tiempo y viva para cada una de las nuevas formas de sensibilidad poética. Cuanto de ella nos parece insuficiente o débil, es como la condición de la existencia de sus múltiples esplendores. Y no podemos llamarle un poeta malogrado o frustrado por haber muerto a los treinta y tres años con sólo cuatro libros. Por ellos cruza ya su relámpago y el resto, sus obras de adolescencia que quizá algún día se publiquen o las que hubiera podido escribir en una vida más larga que la de Cristo, no sería otra cosa que las retocadas cenizas de un incendio concluído.



ALGUNOS POEMAS DE RAMON LOPEZ VELARDE

EN LAS TINIEBLAS HUMEDAS...

EN LAS alas obscuras de la racha cortante
me das, al mismo tiempo una pena y un goce:
algo como la helada virtud de un seno blando,
algo en que se confunden el cordial refrigerio
y el glacial desamparo de un lecho de doncella.

He aquí que en la impensada tiniebla de la muda
ciudad, eres un lampo ante las fauces lóbregas
de mi apetito; he aquí que en la húmeda tiniebla
de la lluvia, trasciendes a candor como un lino
recién lavado, y hueles, como él, a cosa casta;
he aquí que entre las sombras regando estás la esencia
del pañolín de lágrimas de alguna buena novia.

Me embozo en la tupida obscuridad, y pienso
para ti estos renglones, cuya rima recóndita
has de advertir en una pronta adivinación
porque son como pétalos nocturnos, que te llevan
un mensaje de un singular calosfrío;
y en las tinieblas húmedas me recojo, y te mando
estas sílabas frágiles en tropel, como ráfaga
de misterio. al umbral de tu espíritu en vela.

Toda tú te deshaces sobre mí como una
escarcha, y el translúcido meteoro prolóngase
fuera del tiempo; y suenan tus palabras remotas
dentro de mí, con esa intensidad quimérica
de un reloj descompuesto que da horas y horas
en una cámara destartalada . . .

TUS DIENTES

TUS dientes son el pulcro y nimio litoral
por donde acompasadas navegan las sonrisas,
graduándose en los tumbos de un parco festival.

Sonríes gradualmente, como sonríe el agua
del mar, en la rizada fila de la marea,
y totalmente, como la tentativa de un
Fiat Lux para la noche del mortal que te vea.
Tus dientes son así la más cara presea.

Cuídalos con esmero, porque en ese cuidado
hay una trascendencia igual a la de un Papa
que retoca su encíclica y pule su cayado.

Cuida tus dientes, cónclave de granizos, cortejo
de espumas, sempiterna bonanza de una mina,
senado de cumplidas minucias astronómicas,
y maná con que sacia su hambre y su retina
la docena de Tribus que en tu voz se fascina.

Tus dientes lograrían, en una rebelión,
servir de proyectiles zodiacales al déspota
y hacer de los discordes gritos, un orfeón,
del motín y la ira, inofensivos juegos,
y de los sublevados, una turba de ciegos.

Bajo las sigilosas arcadas de tu encía,
como en un acueducto infinitesimal,
pudiera dignamente el más digno mortal
apacentar sus crespas ansias. . . hasta que truene
la trompeta del Angel en el Juicio Final.

Porque la tierra traga todo pulcro amuleto
y tus dientes de ídolo han de quedarse mondos
en la mueca erizada del hostil esqueleto,
yo los recojo aquí, por su dibujo neto
y su numen patricio, para el pasmo y la gloria
de la humanidad giratoria.

EL MENDIGO

SOY el mendigo cósmico y mi inopia es la suma
de todos los voraces ayunos pordioseros;
mi alma y mi carne trémulas imploran a la espuma
del mar y al simulacro azul de los luceros.

El cuervo legendario que nutre al cenobita
vuela por mi tebaida sin dejarme su pan,
otro cuervo transporta una flor inaudita,
otro lleva en el pico a la mujer de Adán,
y sin verme siquiera, los tres cuervos se van.

Prosigue descubriendo mi pupila famélica
más panes y más lindas mujeres y más rosas
en el bando de cuervos que en la jornada célica
sus picos atavían con las cargas preciosas,
y encima de mi sacro apetito no baja
sino un pétalo, un rizo prófugo, una migaja.

Saboreo mi brizna heteróclita, y siente
mi sed la cristalina nostalgia de la fuente,
y la pródiga vida se derrama en el falso
festín y en el suplicio de mi hambre creciente,
como una cornucopia se vuelca en un cadalso.

HORMIGAS

A LA CALIDA vida que transcurre canora
con garbo de mujer sin letras ni antifaces,
a la invicta belleza que salva y que enamora,
responde, en la embriaguez de la encantada hora,
un encono de hormigas en mis venas voraces.

Fustigan el desmán del perenne hormigueo
el pozo del silencio y el enjambre del ruido,
la harina rebanada como doble trofeo
en los fértiles bustos, el Infierno en que creo,
el estertor final y el preludio del nido.

Mas luego mis hormigas me negarán su abrazo
y han de huir de mis pobres y trabajados dedos
cual se olvida en la arena un gélido bagazo;
y tu boca, que es cifra de eróticos denuedos,
tu boca, que es mi rúbrica, mi manjar y mi adorno,
tu boca, en que la lengua vibra asomada al mundo
como réproba llama saliéndose de un horno,
en una turbia fecha de cierzo gemebundo
en que ronde la luna porque robarte quiera,
ha de oler a sudario y a hierba machacada,
a droga y a responso, a pábilo y a cera.

Antes de que deserten mis hormigas, Amada,
déjalas caminar camino de tu boca
a que apuren los viáticos del sanguinario fruto
que desde sarracenos oasis me provoca.

Antes de que tus labios mueran, para mi luto,
dámelos en el crítico umbral del cementerio
como perfume y pan y tósigo y cauterio.

IDOLATRIA

LA VIDA mágica se vive entera
en la mano viril que gesticula
al evocar el seno o la cadera,
como la mano de la Trinidad
teológicamente se atribula
si el Mundo parvo, que en tres dedos toma,
se le escapa cual un globo de goma.

Idolatremos todo padecer,
gozando en la mirífica mujer.

Idolatría
de la expansiva y rútila garganta,
esponjado liceo
en que una curva eterna se suplanta
y en que se instruye el ruiseñor de Alfeo.

Idolatría
de los dos pies lunares y solares
que lunáticos fingen el creciente
en la mezquita azul de los Omares,
y cuando van de oro son un baño
para la Tierra, y son preclaramente
los dos solsticios de un único año.

Idolatría
de la grácil rodilla que soporta,
a través de los siglos de los siglos,
nuestra cabeza en la jornada corta.

Idolatría
de las arcas, que son
y fueron y serán horcas caudinas
bajo las cuales rinde el corazón
su diadema de idólatras espinas.

Idolatría
de los bustos eróticos y místicos
y los netos perfiles cabalísticos.

Idolatría
de la bizarra y música cintura,
guirnalda que en abril se transfigura,
que sirve de medida
a los más filarmónicos afanes,
y que asedian los raucos gavilanes
de nuestra juventud embravecida.

Idolatría
del peso femenino, cesta ufana
que levantamos entre los rosales
por encima de la primera cana,
en la columna de nuestros felices
brazos sacramentales.

Que siempre nuestra noche y nuestro día
clamen: ¡Idolatría! ¡Idolatría!



EL AUTOGRAFO PERDIDO

POR FRANCISCO MONTERDE

CABE en los tres libros —y un poema: *La suave patria*— que forman el trunco legado poético de Ramón López Velarde, toda la provincia; su provincia; Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí. Aun México, la capital, provinciana también, que él conoció; la de hace más de un cuarto de siglo: un cuarto de hora, en la vuelta cabal de las manecillas, de su hora de vida independiente.

Mas si se trata sólo de fijar el perímetro de su villa, Jerez, basta elegir media docena de títulos: tres de *La sangre devota;* dos de *Zozobra;* alguno de *El són del corazón*, el de este poema que habla

de la coqueta villa en que el señor mi abuelo
contaba las cosechas con su pluma de ganso.

La breve antología de poemas jerezanos de López Velarde, quedaría, así, casi completa —salvo aquellos versos que nos robó su muerte.

Con esos contados poemas —que podría conservar la memoria del recitador más olvidadizo, del menos fiel a los autores traicionados—, el lector sedentario podría ir, imaginariamente, y el viajero curioso evocarlo, a la sombra de los árboles y de los blancos muros del oasis de Zacatecas, en este año que junta los aniversarios del nacimiento de la ciudad y la desaparición de su poeta.

El viajero curioso puede ir a Jerez, a la villa de López Velarde, para hacer lo que hacen los viajeros a quienes interesa la literatura: confrontar impresiones ajenas, con impresiones personales. El hombre sedentario preferiría quizás, en vez de ir en busca del poeta, a su terruño, seguir imaginariamente el camino que él se abstuvo de recorrer, según *El retorno maléfico*, por el temor de no hallar allí lo que había dejado:

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla,

ni sentir:

. . . una íntima tristeza reaccionaria.

Más bien que las décimas del primer libro de López Velarde, este poema de *Zozobra*, con sus proparoxítonos blancos, traza —invitación al viaje— la ruta, que conduce hasta los "fresnos mancos" y

la torre
acribilladas en los vientos de fronda.

El viajero buscará, en

todas las paredes
de la aldea espectral,

en vez de los

negros y aciagos mapas,

que el tiempo ha borrado, piadoso, la inscripción que señala, en la antigua calle de la Parroquia, la casa donde nació el poeta.

Cuando se le abran, acogedoras, las puertas de esa casa, el curioso buscará

los dos púdicos
medallones de yeso;

y si se deja guiar por otros versos, le parecerá minúsculo, al compararlo con la profunda resonancia poética:

el patio agorero
en que hay un brocal ensimismado,
con un cubo de cuero
goteando su gota categórica
como un estribillo plañidero.

Es "El viejo pozo":

El viejo pozo de mi vieja casa
sobre cuyo brocal mi infancia tantas veces
se clavaba de codos. . .

Allí,

> en la pupila líquida del pozo
> espejábanse, en años remotos, los claveles
> de una maceta...

No sólo una hallará ahora el viajero que sólo busque la fidelidad del escenario en el brocal de ese pozo. El resto de la casa, aunque la recorriera toda, permanecería mudo para la evocación, pues sus secretos están, más que vedados, perdidos.

Jerez ofrece al viajero las perspectivas —hondas, insospechadas— de sus calles, de rectitud insobornable, y la pulcra y alegre vejez de sus casas.

Comprometidas por el lugar que ocupan, las que rodean la plaza principal de Jerez —en el jardín revolotean las urracas: seminaristas en asueto— acomodan sus cuartos unos sobre otros, para tener dos pisos, en vez de uno solo, como las restantes.

Hay también casas señoriales que acogen familias venidas a menos —mansiones con pajarera monumental y alacena que guarda el aroma de los días prósperos ("alacena y pajarera" de *La suave patria*)— y una que otra miniatura gótica, hecha a escala infantil: absurdas construcciones décimonónicas, de las que el curioso halla más copias, en los atrios de Guadalupe y Plateros.

En una de esas casas de la plaza principal de Jerez, vivió su adolescencia López Velarde. Allá iba de visita la prima Agueda; allá escribió el poeta sus primeros versos. Existía un autógrafo de Ramón, apenas conocido, en el interior de la puerta de acceso. Hace unos tres años, fué cambiada, sin que alguien recogiese el apolilado tablero, con aquelos versos originales, trazados con lápiz de alumno aplicado —soñador a veces—, en caligrafía irregular. Puso en ellos la emoción provocada por la partida próxima, en la penumbra del zaguán —entre el ajetreo de las hermanas que vaciaban, arriba, el contenido del armario familiar, en la maleta del viajero—, con la melancolía con que se abandona, por primera vez, la casa paterna.

López Velarde, adolescente aún, expresó su tristeza en verso ágil, de bien marcados acentos: el decasílabo que conocía por los himnos escolares:

> Ya me voy de esta casa querida,
> donde todas las dichas viví...

Así principiaba la estrofa inicial, con ritmo acentuadamente romántico. ¿Fueron los primeros versos de López Velarde? Quien los vió aún escritos en el interior de esa puerta, creyó sin duda que el tiempo los respetaría, y no se tomó el trabajo de copiarlos. Sólo pudo recordar esos dos versos, que repitió al que ahora los reproduce, en este aniversario.

Para cerrar la evocación de Jerez, en la antología imaginaria, tendría que incluir aquel poema "A la Patrona de mi pueblo," en que la describe "vestida de luto," como

> un triángulo sombrío
> que preside la lúcida neblina
> del valle...

Tal como la ve el viajero, más que curioso nostálgico, al recordar, con la imagen —fino, doliente rostro, bajos los párpados, como devota mujer mexicana—, el jardín, romántico en su abandono, frontero al santuario de la Soledad, en Jerez, donde pasó unas cuantas horas gratas, con la sombra amiga de Ramón López Velarde.



RAMON LOPEZ VELARDE EL HOMBRE SOLO

o POR ALI CHUMACERO o

ENEMIGO de dudas religiosas, pero amigo de tinieblas terrenales, fué Ramón López Velarde en sus íntimos procesos de creación poética. Una amarga soledad y una inconsolada penumbra en que destacan las figuras y los recuerdos que han de ayudar al dibujado dintorno de su poesía, renacen cotidianamente evocadas al correr de sus trabajos literarios. Su verso no fué regido sólo por insatisfacción, desilusión ante un mundo que ya hecho le resultó ajeno al mundo por él imaginado, sino que en la lucidez misma de su sentimiento, de donde arrancaba su poesía, López Velarde previó un desajuste que sólo podría ser salvado, desde la soledad en que se movió, con la presencia en carne y hueso de esa obsesiva compañera que, desde la muerte de Josefa de los Ríos —su inolvidable Fuensanta—, jamás cruzó el umbral de su imaginación. En tinieblas vivía el hombre, de manera que la "zozobra," prefigurada y presentida en su primer libro, proviene en su conciencia de la angustia de estar solo; más claramente, de la amargura de vivir sin mujer, incompleto, preso dentro de su desolación:

Dios, que me ve que sin mujer no atino . . .

Porque en lo hondo de su espíritu la única compañía inseparable fué su propia soledad. De ahí que, cuando evoca la figura femenina, elogia algo que apenas podría manejar entre sus manos, habla casi siempre de una posibilidad, de una materia abatible por sus sentidos. La insatisfacción de sus originales deseos, la inviolable presencia de las doncellas que tanto recuerda y una muy precisa habilidad poética para ensalzar las formas agradables a sus ojos, cavaron en su alma el pozo que, entre lágrimas y rezos, fué su generoso compañero. De ningún poeta nuestro siento tan cerca ese privado responso que a sí mismo se designa el poeta jerezano.

Si la sensualidad significa sufrimiento, en Ramón López Velarde se complica y a la vez se castiga por una aspiración religiosa que le veda emplear diversas expresiones que no sean las puramente poéticas. El florecimiento de esa vida sensual es disímil de la de Baudelaire, pues en éste correspondía en alguna forma al mundo que habitaba, en tanto que en Ramón López Velarde fué la hoguera que alimentó su propia fantasía. El súbito descubrimiento, o la revelación, de los dos signos del zodíaco que lo ordenan y desconciertan —el León y la Virgen— es la contradictoria convivencia que lo lleva hacia la "perseverancia sinónima de la vida." Lucha que habría de ser dominada por su inicial situación, tornándolo a su ritmo normal, a ese impulso que llevaba al poeta a ser de nuevo el hombre cansado de esperar a la esposa que lo salvaría de su esterilidad. Al fin sus ímpetus se vuelven lágrimas y decepción. No hay ya el oleaje impelido por la fantasía, sino un desplome iluminado por las torpes vías de conocimiento que son los sentidos: "Hoy mi tristeza no es tumulto, sino profundidad. No tormenta cuyos riesgos puedan eludirse, sino despojo inviolable y permanente del naufragio. . . Y la lumbre sensual quema mi desamparo, y la sonrisa cálida del astro incendia las sábanas mortuorias, y el rayo fiel calienta la intimidad de mi ruina."

Pocas veces puso en práctica aquello de que, en su verso, se sintió capaz. Religión o

timidez, el caso es que sólo evocaba la resignada contemplación de lo que pudo haber sido, el recuerdo de castas mujeres, de vírgenes identificadas con la substancia de la provincia. No fué prolijo, en cambio, al describir la justa realización de aquello que su deseo le exigía:

> A tu virtud mi devoción es tanta . . .
> si mi voto es que vivas dentro de una
> virginidad perenne y aromática . . .
> Prolóngase tu doncellez . . .

Ante tanta amada virtud supo a menudo que su existencia era paralela a la de la exigida mujer que podría haber hecho de él un hombre diferente:

> Dos péndulos distantes
> que oscilan paralelos
> en una misma bruma
> de invierno.

Es el discreto lamento de un hombre que, a la postre, quedó solo. Aunábase todo en la vida para comprobar aquel verso suyo: "Y pensar que pudimos" . . . Tal era la conclusión a que llegaba este medroso y nuevo David provinciano: "Cobardemente clamo, desde el centro de mis intensidades corrosivas."

Abrumada ante un nugatorio presente que le negaba la realización de sus aspiraciones, la poesía de Ramón López Velarde se soporta en un persistente añorar la infancia en su provincia. Era una de las posibles expresiones de su defensa, del abrigo de sus necesidades. Un mundo infantil, lleno de aromas y de ruidos, invade a su poesía, cubriendo su desamparo y su desesperación. Es la contraluz de su verdadera vida, la que transcurre entre los mortales. Por ello, cuando proyecta una visión poética del mundo, concibe preferentemente doncellas, castidad, limpieza en las conciencias.

En *Zozobra* hay una vuelta a los recuerdos y a las leyendas que en su familia se contaban. Aflora en su poesía la imagen de algún pariente, llegan a la memoria las personas más cercanas y las sensaciones que en su vida infantil le habían dejado sus gentes y su pueblo. La mujer misma, vista a través de esos recuerdos, no significa —como en el concepto bíblico— el Mal que ha de derribarlo de su castidad, sino la provinciana homogénea del Bien. Encontramos, de paso, una diferencia de actitud con el poeta de *Las flores del mal.* Baudelaire creó su propia concepción del mundo externo a través del mundo personal de los sentidos. Equivocado o interesante, Baudelaire llevó su experiencia hasta los últimos reductos del ser. Luego supimos que, también él, era católico. López Velarde, en cambio, dejó las preocupaciones metafísicas en manos de la Iglesia Católica. En los momentos más comprometidos, su resolución no expresa dudas: la vuelta, contrito y resignado, al Cristo en quien cree, no la hace por medio de los sentidos ni por intermedios ningunos, sino hablando directamente, con el temor en los labios:

> más que la espuma del mar.
> mi pobre cuerpo, pasajero
> a querer desfigurar
> Señor Dios mío: no vayas

Pero cuando baja los ojos y mira en torno, todo asolado y en tinieblas, entonces las figuras femeninas, la plaza de su pueblo, el lejano baile, su interno drama "sentimental y cómico," cualquier imagen que sea útil en el poema, está evocada con la sensación que lleva implícita el mérito de la bondad y la virtud de la limpieza corporal y espiritual. En esa salubridad de símbolos, la mujer —contenta— "con el limpio daño de la virginidad"— no lo aleja de Dios, no es considerada su enemiga, sino sólo el medio más directo de comunicación con la tierra: "Yo sé que aquí han de sonreír cuantos me han censurado no tener otro tema que el femenino. Pero es que nada puedo entender sino a través de la mujer." Ella era, poéticamente, el cristal por el que veía los problemas de los hombres. Si Dios estaba salvaguardado por su religión, la mujer le prestaba fantasía para mirar las cuestiones humanas. El mismo llegó a afirmar que, ante su vida de "árabe sin hurí," siente cómo "vive conmigo no sé

qué mujer invisible y perfecta," tal si en sí mismo reconciliara esa ausencia que fué la mayor fatiga de su vida. Esa funesta fatiga que le hizo exclamar, dichosamente:

> . . . soy árabe sin cuitas
> que siempre está de vuelta de la cruel [continencia
> del desierto, y que en medio de un júbilo de [huríes,
> las halla a todas bellas y a todas favoritas.

Como nota diferente de lo connatural a la poesía velardeana, en algunos versos de *Zozobra* se habla de placeres realizados. De aquello que en *La sangre devota* es sólo anuncio o deseo, en su segundo libro —y solamente en dos poemas— hallamos la velada confesión. Sin embargo, no abandona el característico tono sentimental, y la situación que continúa guardando frente a la vida sensual tampoco es muy variable. No es del todo claro lo que quiere expresar fatuamente cuando dice en el poema *Para el zenzontle impávido:* "Deploro su castidad reclusa y hasta le cedería uno de mis placeres." En el fondo, el hombre no pudo jamás sobreponerse al poeta.

En diversas expresiones de la poesía de Ramón López Velarde prevalece el sentido de la vista. No quiero decir que sea una poesía de luz y de color la suya, ni mucho menos regocijada por las formas bellas que ahí cruzan, sino que para López Velarde el acto de ver fué la ventana por donde entraba lo que habría de remover sus tinieblas. Miró con deseo y en el mirar detuvo el vuelo de sus otros sentidos. Desde su "viudo oscilar" vió el mundo frente a sus ojos, y en él aquella que hubiera querido fuera barro para su barro y azul para su cielo.

Miraba solamente, pues parecía que la mujer le estaba vedada, como si fuera algo ajeno a sus impulsos, a la decisión de su fantasía. De ahí se precipita el choque entre lo que su pensamiento le proporciona y la contradictoria realidad en que se ha de mover. El ambiente donde López Velarde creció no fué propicio a su mundo imaginativo: estuvo muy por debajo de sus dimensiones. Así lo provinciano, carácter temático de su espíritu, hecho entraña de su expresión poética, tuvo que ser por fuerza un signo dolorosamente casto. A la provincia recurrió como hijo pródigo que no encuentra nada de lo soñado. La ciudad, en las brumas de su conciencia, era desilusión. Así también, cuando presiente que el camino no ha sido recorrido con justicia por su pie —como en el último poema de *Zozobra*— habla de regresar a su pueblo a postrarse ante Cristo, arrepentido de su imaginación y dueño de la idéntica tristeza que desde antes de salir le acompañaba:

> Todo está de rodillas
> y en el polvo las frentes;
> mi vida es la amapola
> pasional, y su tallo
> doblégase efusivo
> para morir debajo de tus ruedas.

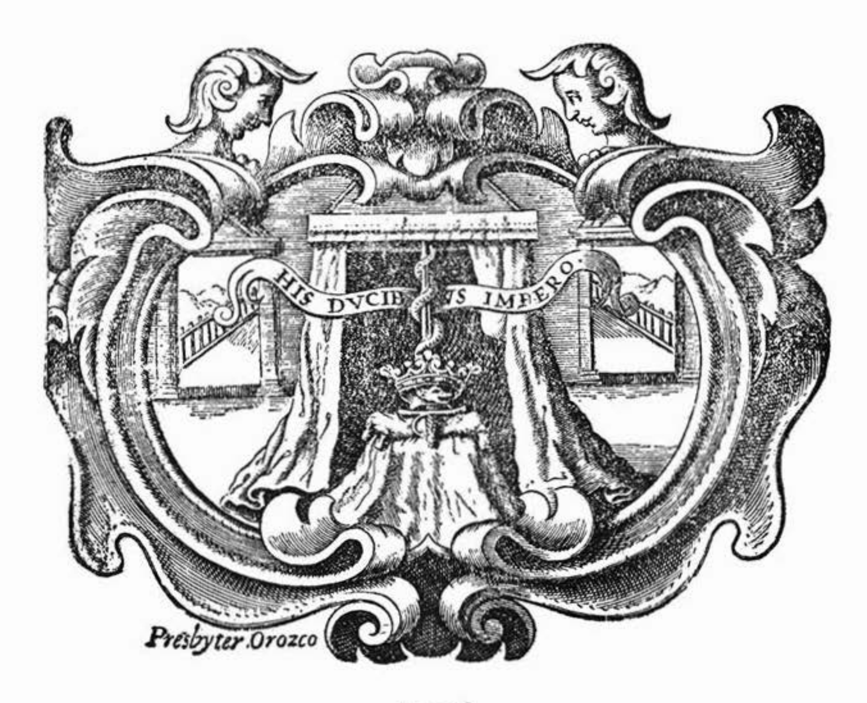
Así era López Velarde, ese resignado hombre que consideraba malsana la violencia. En el poema anterior relata cómo habría de llegar de hinojos ante ese nuevo mundo que hacía tantos años ocupaba su fantasía: el mundo de la provincia. Vería nuevamente "las rosas de la plaza, los aros de los niños y los flecos de seda de los tápalos," y el mundo original entraría virgen por sus ojos.

Por los ojos, efectivamente, entraba el primer verso. Ellos fueron los supremos hacedores que iniciaron su tristeza:

> Me impongo la costosa penitencia
> de no mirarte en días y días, porque mis ojos,
> cuando por fin te miren, se aneguen en tu esencia
> como si naufragaran en un golfo de púrpura,
> de melodía y de vehemencia. . .
> Contemplándote, Amor, a través de una niebla...
> Al ver, con zozobra,
> tus ojos. . .

En las postrimerías de su obra, es decir, de su vida misma —en el libro póstumo *El són del corazón*— se percibe un agotamiento expresivo que no reafirma la agilidad y la madurez de *Zozobra*. Había de ser *La suave patria* (fechada en 24 de abril de 1921) el síntoma de un remozamiento en su poesía. Su soledad, sus problemas inte-

riores, la plenitud de su angustia, cobraban por medio de ese gajo de epopeya una nueva virtud efusiva. Con todo, regresaba a uno de sus postulados originales: "Suave patria: tú vales por el río de las virtudes de tu mujerío." En verdad este bello poema —compuesto con el gusto por la palabra y por la imagen— era un descanso para después volver, si la muerte no lo hubiera asaltado a tan temprana edad, a las tinieblas en que viajaba su vida de soltero. Existencia que en sí misma quemó lo más amargo de sus naves, estancadamente desesperada de no encontrar ese barro para su barro y aquel azul para su cielo. Porque "el soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza."



LOPEZ VELARDE

o POR ERMILO ABREU GOMEZ o

COMO he referido varias veces, a López Velarde le conocí en la librería de don Francisco Gamoneda y de don Joaquín Ramírez Cabañas. Esta librería, que primero estuvo en la calle 16 de Septiembre y luego en la de Bolívar, tenía la particularidad de ser, al mismo tiempo, almacén de libros, mostrador, estrado de escritores y taller de pintores. Es claro que por esto sus dueños tuvieron que cerrar semejante academia. Allí había más tertulios que parroquianos. Ramón López Velarde llegaba a esta librería al caer la tarde. Venía casi siempre sonriente. Era hombre bueno Ramón. Inspiraba confianza desde el primer momento. A mí me tomó especial afecto, tal vez porque yo me sabía (cosas leídas en *Pegaso*, de González Martínez) no sé cuántas poesías suyas. No era vanidoso Ramón, pero le placía que un muchacho, que venía de la provincia, casi con el pelo de la dehesa, supiera de corrido parte de su obra. Ramón, como digo, era hombre bueno. Bueno y también ingenuo. Hablaba con naturalidad provinciana. Pedía consejo hasta a un desconocido. No presumía de lo que venía escribiendo. No había en él falsa modestia cuando decía que las cosas le salían así y que luego no se explicaba por qué gustaban tanto. Algunas noches, en compañía de Saturnino Herrán, del escultor Tovar y del ingeniero Teodoro Remírez, salíamos de la librería y nos íbamos a caminar sin rumbo fijo por esas calles de Dios. El rumbo predilecto de Ramón era el de Santo Domingo. Acaso se debía a que las callejuelas, y las luces, y los edificios coloniales, y cierta penumbra que se esparcía por todas partes le recordaba los rincones de su pueblo zacatecano. Por allí íbamos. Solíamos comer *enchiladas* y *quesadillas* en los puestos de las calles o en los tugurios establecidos en los portales de aquel rumbo, junto a las mesas de los *evangelistas* o amanuenses que por entonces abundaban. López Velarde se entendía bien con las gentes sencillas. Hasta creo que le cargaban los que llegaban a él con aires de suficiencia y hasta con resuello de maestros.

Esta era frase que muchas veces le oí:

—Parece mentira que sean así tan pretenciosos. Olvidan que hacemos las cosas como de acuerdo con los demás. La originalidad no existe; acaso sólo consiste en afinar la voz de los otros. Esto es todo. Lo que hago ya lo han hecho muchos. A mí me sale así y se acabó.

Y no hablaba más de estos temas. Entrábamos luego en conversaciones lisas y llanas. Yo que era sin duda el más joven y que apenas si unos cuantos sabían algo de mis precoces hazañas como autor de teatro, casi no tomaba parte en las conversaciones literarias. Yo más bien hablaba de lo que sucedía y de lo que soñaba. A Ramón, por otras causas (acaso de descanso) le pasaba otro tanto. Ramón conversaba con entusiasmo de los sucesos políticos y de los líos sociales. Daba su opinión sin ánimo de coincidir con la verdad única; decía lo que decía como si jugara.

Las carpas le encantaban. Entonces había carpas de mucha prosapia; quiero decir de mucho sabor. Eran carpas auténticas, no simulación de teatro ni de centros de espectáculo superior. Los cómicos que allí trabajaban eran, de tan malos, casi buenos. Cómicos de la legua, se dice. Ponían obras (que hoy nadie aborda) como

La Llorona, Los polvos de la Madre Celestina, Chucho el Roto y no sé cuántas más. Eran dramas mal cosidos, al modo de Echegaray. Era un teatro hemorrágico, en donde la honra estaba puesta al descubierto, como ropa íntima puesta en el secadero. A Ramón le hacían gracia tamañas barbaridades. En cierta ocasión fuimos a una carpa que estaba por la Plaza de Garibaldi. Ponían una obra de mucho aparato. En ella se quemaban fuegos artificiales y se daba de gritos durante casi toda la representación. Entramos y nos sentamos. Gustamos el primer acto; el segundo ya nos pareció menos acertado; en el tercero unos petardos, lanzados por equivocación contra el público, nos obligaron a salir. El personaje, desde el escenario, nos llamaba a gritos... Fué aquello, ahora lo pienso, como una anticipación de esos dobles juegos que acostumbra el señor Pirandello.

Celebramos el fracaso de nuestra visita teatral en un restaurancito que ya no existe y que se llamaba, si no me equivoco, *Atzimba*, cerca del teatro *Lírico*. Ramón gozó la ocurrencia.

A la noche siguiente fué esto materia para una gran charla en el estrado de la librería, donde estaban presentes D. Luis González Obregón, Cabildo, López, Estrada, Villalpando, Torres Ovando y sepa Dios quiénes más. Yo hablaba con Agustín (futuro yerno de Gamoneda) en un rinconcito, y Agustín me hacía contar, por milésima vez, la historia de la Xtabay.



LA PATRIA CHICA DE LOPEZ VELARDE

○ POR RAFAEL SOLANA ○

EL POEMA *La suave patria*, aparecido originalmente en la revista *El Maestro*, más tarde en el libro póstumo *El són del corazón* y por fin en casi todas las recolecciones y antologías de Ramón López Velarde y de la poesía mexicana moderna, desvió durante algún tiempo la atención de la crítica y de los lectores hacia un falso López Velarde, que se hacía aparecer como poeta civil y patriótico, a quien se citaba como ejemplo del camino a seguir en busca de un pintoresquismo nacionalista, tendiente a imprimir a la poesía mexicana un barniz de colorido y sabor folkloristas, conside-.ando más importante el que fuese mexicana que el que fuese poesía. Y como patriarca y penate de los falsos poetas, versificadores de hechos y sucedidos en la popular forma del corrido, o estampistas de objetos, animales, cháchara o costumbres nacionales, todo floreado, pulido y abrillantado en el estilo de "las lacas que bruñe Michoacán," era falsamente mencionado el autor de *La suave patria*, que de este modo, por un momento, vino a participar en el fomento de un sarampión nacionalista que llegó a amenazar seriamente la existencia misma de la poesía mexicana contemporánea.

Felizmente, muy pronto los críticos agudos, inteligentes y de criterio más profundo, y, sobre todo, que realmente habían leído a López Velarde, reaccionaron en contra de esta interpretación ridícula, que ponía en manos del poeta una bandera que él jamás agitó. Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Antonio Castro Leal, Arturo Rivas Sainz, Rafael Cuevas, insistieron en llamar la atención del público sobre la falsedad de la idea que acerca de López Velarde se había venido fomentando durante la era aciaga de la poesía nacionalista, patriótica y social. López Velarde no fué el cantor de la patria. López Velarde ni siquiera conoció su patria, ni quiso abrir los ojos a sus trágicas realidades. Ni es el poeta de México, ni siquiera el de la provincia mexicana, sino, apenas, el de un rincón de esa provincia, un solo y pequeño pueblo al que incesante ocurre y menciona en la mayor parte de sus escritos, no concediéndole la representación del país, sino únicamente reflejándolo como lo que rodeaba de inmediato su intimidad de poeta, de poeta tan íntimo que no se ocupó sino de sus propios personales problemas, y sólo trató acerca de lo que miraron sus ojos y de lo que tocaron sus manos, y mucho se cuidó de no ir más allá de lo que alcanzaban sus narices, fuese la fragancia de las rosas que pueblan después de la Cuaresma su jardín cuadrado de Jerez, o el perfume de las compotas de guayabas dentro de las alacenas de la casa paterna, o el santo olor de las panaderías, en la calleja pueblerina.

LOCALIDAD DE LOPEZ VELARDE

Una lectura de las obras de López Velarde nos revela que su mundo fué un mundo pequeño, en que incidían siempre los mismos objetos, las mismas personas, el mismo paisaje y el mismo mobiliario. Podría trazarse el mapa geográfico en que viven las obras de Ramón, y ese mapa tendría la figura de las ondas concéntricas de un estanque, cada vez menos intensas a medida que van siendo más amplias. El centro de esos círculos sería el Santuario dedicado a Nues-

tra Señora de la Soledad en Jerez, Zacatecas; ante su altar, el poeta invoca a la alta Señora y se declara comprado por ella en cuerpo y alma porque la "pesarosa — dueña ideal de mi primer suspiro" "recurre desolada — a tus plantas, y llora mansamente"; es en esa nave donde el poeta se siente un candil, un bajel, ante el altar; es allí donde ha visto entrar a sus paisanas, en la mano el Lavalle, "con la blusa corrida hasta la oreja y la falda bajada hasta el huesito," cuando "en los días festivos — no hay una cara hermosa que se quede sin misa." Las alusiones a los naranjos, verdes, floridos, cargados de frutos, que el atrio de esta iglesia ostenta, perfuman muchas de las páginas de López Velarde, olorosas a azahar siempre que no domina en ellas la fragancia de las rosas y los jazmines de la plaza o el tufillo del pan que se dora en los hornos familiares. Y las torres gemelas del Santuario revelan al viajero la proximidad del pueblo, cuando atraviesa el valle y sus polvosos caminos, en diligencia, seguido por el perro. En una de las repetidas ocasiones en que insiste el poeta sobre esta visión dice textualmente:

Como níveo relicario
que ocultan los naranjales,
del coche por los cristales,
¿no distingues el Santuario?

A JEREZ

Es una impresionante experiencia ir al pueblo de López Velarde, llevando su libro en las manos, a reconocer cada uno de los lugares en que puso los ojos, a tocar los barandales, las puertas y las ventanas que tocó él, a sentir sobre los hombros las sombras de las torres protectoras y de los árboles que él conoció; charlar con las personas que fueron sus amigas, caminar por las calles que él recorría. Es sorprendente descubrir cuánta exactitud de realidad objetiva hay en sus descripciones, que imaginábamos muy libres por la soltura y la audacia de sus rimas y de sus imágenes. Una amiga dilecta del poeta nos ha acompañado, entrecerrando los ojos para recordar, como si fuera ayer, los pasos y las voces de Ramón Cuando salía del Santuario, nos dice Susanita Jiménez, su confidente, Ramón atravesaba hacia la esquina de la casa de "La Norma" . . . "La Norma" ya no existe . . . ese camino conduce a la plaza de armas, la plaza del jardín, cantada en un poema conmovido,

plaza de armas de musciales nidos,
frente a frente del rudo y enano soportal . . .
. . . plaza frente a la cárcel lóbrega y frente al [lúcido
hogar en que nacieron y murieron los míos . . .

esa plaza en que uno vuelve a ver exactamente a las mismas jerezanas, paisanas, tantas veces descritas, hasta por sus nombres, Carmen García, Susana, Rosa, Virginia, especialmente en los primeros libros . . . donde vuelve uno a respirar ese olor de rosas que siempre está íntimamente relacionado con la fecha de la feria del pueblo, depués de la Cuaresma, en abril o en mayo. Sigue allí el soportal enano y todavía está allí la cárcel . . . pero en la casa donde nacieron los suyos ya no se encuentran los párpados narcóticos del medallón, ni el pozo con su cubo de cuero. Eso ha desaparecido. El actual propietario, don Isidro de Santiago, ha convertido el evocador recinto en un expendio de gasolina . . . Sin embargo, la tristeza que se experimenta no es tan honda; porque no es ésa la casa evocada por el poeta en sus más bellos poemas, el de *Retorno maléfico*, el del *Viejo pozo*. La casa poética de López Velarde no es la de sus padres, sino la de sus abuelos, en la calle que hoy se llama con el nombre del ilustre poeta, y que cuando él vivía se llamaba calle de la Parroquia. La Parroquia . . . ¿por qué esta iglesia, más importante que el Santuario, desde el punto de vista eclesiástico, no aparece en los versos de López Velarde, y sólo viene mencionada, en prosa, como referencia para la ubicación de una casa de dos pisos en la calle del Espejo? ¿Fué la devoción de Fuensanta por el triángulo sombrío

de Nuestra Señora de la Soledad lo que desvió tan notablemente la preferencia del poeta de un templo hacia el otro? Sin embargo, en el atrio de la Parroquia encontramos, en una tosca escultura, a un santo que conocimos en los versos de *El són del corazón*, el santo del perro, San Roque, que surgirió al atormentado una de las más felices expresiones de la dualidad místico-carnal en que se debatía:

como el can de San Roque ha estado mi ape-
[tito
con la vista en el cielo y la antorcha en las
[fauces!

La continuación del paseo por Jerez nos revela más citas de sus versos. Todavía otra iglesia, la pequeña de María Auxiliadora, advocación de la que fué muy devota Fuensanta. "Las ventanas floridas que miran al oriente," "los balcones de vetusta madera," "las frutales tapias," la Alameda romántica, de fresnos y álamos, el Jardín Brilanti, y luego, al irse extendiendo el radio de nuestras ondas, la orilla del caserío, donde las ruedas del carruaje, entre mudas alamedas, rompen el cristal del río; la salida a los campos que la diligencia atravesaba; la luz de los crepúsculos del valle azul y la azul sierra;

por las tapias, la verdura
del jazmín, cuelga a la calle . . .
. . . los jardines lugareños . . .
. . . el caserón solariego . . .

y desde lejos, otra vez, como un recuerdo obstinado, las torres hermanas, vigías del pueblo, que despiden o saludan a los viajeros:

del esbelto campanario
salen y rayan los cielos
las palomas con sus vuelos,
cual si las torres, mi vida,
te dieran la bienvenida
agitando sus pañuelos.

FRAGMENTOS DE LA PROVINCIA

Medio centenar de kilómetros de verde paisaje separan el pueblo natal de López Velarde de "la capital bizarra de su estado." evocada por el poeta en su primer libro como "un cielo cruel y una tierra colorada" y "altas y bajas de terreno que son siempre una broma pesada." Aquí es donde podemos escuchar claramente "la vibración metálica" de ese "reloj en vela'" del que "las campanadas caen como centavos." Sabemos que son éstas y no las de ninguna otra torre, porque a ellas dedica el poeta un elogio especial:

Y una Catedral, y una campana
mayor que cuando suena, simultánea
con el primer clarín del primer gallo,
en las avemarías me da lástima
que no la escuche el Papa.

Es aquí, en la ciudad de Zacatecas, donde López Velarde pudo ver que "el tren va por la vía — como aguinaldo de juguetería." Y puede suponerse que fuera aquí donde habitase aquella novia, María ("ojos inusitados de sulfato de cobre") que "vivía en un suburbio": "su domicilio estaba — contiguo a la estación de los ferrocarriles, — y, ¿qué noviazgo puede ser duradero entre campanadas centrífugas y silbatos febriles?"

¿O vivía, tal vez, en Aguascalientes? López Velarde no menciona esta ciudad en sus obras, como cita, por ejemplo, a la capital potosina, cuando, en prosa, habla de Chucho Urueta. Pero en muchos de sus versos se percibe el sabor de las fiestas anuales de Aguascalientes, en el mes de abril. He visto la feria de Jerez, y la feria de San Marcos . . . ¿cuál de ellas le mostró esos "días feriales — en que el pueblo se alegra con la Pascua, — hay cohetes sonoros, — tocan diana las músicas triunfales — y la tarde de toros — y la mujer son una sola ascua"? ¿Dónde conoció esas cantadoras que, "con el bravío pecho — empitonando la camisa, han hecho — la lujuria y el ritmo de las horas?" ¿En cuál de las partidas vió las columnas de metal, el rey de oros, la sota moza, el siete de espadas que ocurren en sus poemas? ¿Dónde captó la imagen

y oigo en el brinco de tu ida y venida
¡oh trueno!, la ruleta de mi vida?

De la intimidad de la nave de iglesia y del interior de la casa, con cuyas mesas, alacenas, compoteras, ropas de cama, nos hemos familiarizado en los versos de López Velarde, pudimos pasar al pueblo entero de Jerez, al valle en que se halla, a la capital del estado, y a una visión somera de dos ciudades más de la provincia: Aguascalientes y San Luis Potosí, aunque Toluca y Morelia vienen mencionadas, al paso, en un poema. Rápidamente hemos tocado en esos hoteles

con el heterogéneo concurso divertido
de yanquis, sacerdotes, quincalleros infieles,
niñas recién casadas y mozas del partido.

LA CAPITAL Y EL VALLE DE MEXICO

Ya sólo nos falta llegar al Valle de México, prisión de la mujer de los guantes negros, y a la metrópoli, con su Palacio Nacional, "estatura de niño y de dedal," y pasear por esta ciudad sobre la que "cada hora vuela, ojerosa y pintada, en carretela." Esto completa y cierra el mundo de López Velarde. Todo lo que vió, lo que sintió, lo que amó y lo que cantó está en estos puntos encerrado, o lo apuntó al pasar, "en el barullo de las estaciones": . . . "en piso de metal" . . . "patria, tu mutilado territorio" . . . "tu superficie es el maíz — y tu cielo las garzas en desliz." No vale el que media docena de veces mencione puntos geográficos del globo que solamente conoció por sus nombres impresos en los libros de religión: el Nilo, la Pirámide, Sion, el Mar Egeo . . . (suenan falsos los nombres del Danubio, el Tajo, Bélgica, cuando consiguen meter la cabeza en los artículos en prosa de *El minutero*.) Sólo un fragmento, un pequeño jirón de México . . . ni siquiera una mención, ni una imagen, ni una idea de lo que es el resto del país y de cómo es el resto de sus gentes. No conoció al indio, sino solamente a las "señoritas con rostros de manzanas" que se reblandecen "bajo — el redoble del agua en la azotea." Su sociedad fué la de niñas pueblerinas acodadas a los balcones de la aldea natal. El movimiento revolucionario que en sus días sacudió intensamente al país quedó retratado en sus versos, apenas de pasada, como "aquellas intempestivas griterías;" y "la mutilación de la metralla" sólo le hizo pensar, con "íntima tristeza reaccionaria," en "alguna señorita" — que canta en algún piano — alguna vieja aria." La transformación social que el país sufría, sacudido de norte a sur por una violenta revolución, no atrajo su atención siquiera como lograron hacerlo las piernas de la Pavlowa o las axilas de Tórtola Valencia. Ignoró la extensión misma de la nación, desconoció completamente personas y costumbres que no fuesen las de las mujeres de la clase media de su pueblo, "buenas mujeres y buenas cristianas," con un prestigio de almidón y en su tápalo los dobleces de la tienda. Ni siquiera supo que tuviese su patria montañas, desiertos, como los que cantó Othón, costas, como las que describió Díaz Mirón, ríos y selvas como los que ha copiado Pellicer. Las únicas dos veces que cita el mar, lo hace para comparar su hondura con la del pesar, o para ver, "en el piélago veleidoso," "la plata de los flancos de la última sirena."

UN POETA DE INTIMIDAD

No, nunca fué Ramón López Velarde un poeta civil, un cantor de la patria, un patriarca fundador del nacionalismo poético que afortunadamente no aqueja ya a nuestras letras, y que pretendió en un tiempo agitar como estandarte el poema *La suave patria* para invocar el auxilio de la autoridad de nuestro poeta más grande del siglo. Ramón López Velarde fué un poeta eminentemente íntimo, obstinadamente cerrado al mundo que no veía con sus ojos y tocaba con sus manos, que no era el de sus problemas personales; aferrado al pe-

queño cosmos de sus afectos familiares, de sus amores escondidos, de su alondra y su zezontle, de su casa, de su pueblo, de su ambiente y de sus amigos. Uno de los poetas más cortos, más encerrados en sí mismos, más personales y personalistas, que sólo vió de la patria lo que dentro de él significaba, para sus sentidos de más inmediato alcance, como de las religiones sólo sintió lo más punzante en su propia carne: el espectáculo diario de la católica, que le ofreció de su liturgia abundante manantial de imágenes y de expresiones, y el espejismo de la musulmana, que le prometía un paraíso con huríes. Si Ramón López Velarde perdura y vale, no es como exaltado cantor de la patria, "a la manera del tenor que imita — la gutural modulación del bajo," sino por todo lo demás que no es eso, por su exaltación lírica, por su tortura interior, por la dramática dualidad con que en él luchaban alma y cuerpo, religión y sentidos, carne y espíritu; por la valiente novedad de su expresión, por la riqueza fertilísima de su vocabulario audaz y por la deslumbrante variedad de sus imágenes; por la certeza de su expresión en lo íntimo; por el apasionamiento de su dedicación a un tema que siempre es el mismo y al que la diversidad de tratamientos hace aparecer siempre diferente. No necesita para su grandeza de una leyenda que es falsa y que equivoca a quienes pretendan acercarse a él buscando lo que no hallarán. El poema *La suave patria* no es sino un incidente en la poesía de López Velarde, un poema más, tal vez de los más brillantes; pero no de los más hondos y, desde luego, uno de los menos significativos y característicos de la personalidad lírica del gran poeta.



PROSAS DE LOPEZ VELARDE

OBRA MAESTRA

EL TIGRE medirá un metro. Su jaula tendrá algo más de un metro cuadrado. La fiera no se da punto de reposo. Judío errante sobre sí mismo, describe el signo del infinito con tan maquinal fatalidad, que su cola, a fuerza de golpear contra los barrotes, sangra de un solo sitio.

El soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza.

Para avanzar, necesita ser padre. Y la paternidad asusta porque sus responsabilidades son eternas.

Con un hijo, yo perdería la paz para siempre. No es que yo quiera dirimir esta cuestión con orgullos o necias pretensiones. ¿Quién enmendará la plana de la fecundidad? Al tomar el lápiz me ha hecho temblar el riesgo del sacrilegio, por más que mis conclusiones se derivan, precisamente, de lo que en mí pueda haber de clemencia, de justicia, de vocación al ideal y hasta de cobardía.

Espero que mi humildad no sea ficticia, como no lo es mi miedo al dar a la vida un solo calificativo: el de formidable.

En acatamiento a la bondad que lucha con el mal, quisiera ponerme de rodillas para seguir trazando estos renglones temerarios. Dentro de mi temperamento, echar a rodar nuevos corazones, sólo se concibe por una fe continua y sin sombras o por un amor extremo.

Somos reyes, porque con las tijeras previas de la noble sinceridad podemos salvar de la pesadilla terrestre a los millones de hombres que cuelgan de un beso. La ley de la vida diaria parece ley de mendicidad y de asfixia; pero el albedrío de negar la vida es casi divino.

Quizá mientras me recreo con tamaña potestad, reflexiona en mí la mujer destinada a darme el hijo que valga más que yo. A las señoritas les es concedido de lo Alto repetir, sin irreverencia, las palabras de la Señora Unica: "He aquí la esclava"... Y mi voluntad, en definitiva, capitula a un golpe de pestaña.

Pero mi hijo negativo lleva tiempo de existir. Existe en la gloria trascendental de que ni sus hombros ni su frente se agobien con las pesas del horror, de la santidad, de la belleza y del asco. Aunque es inferior a los vertebrados, en cuanto que carece de la dignidad del sufrimiento, vive dentro del mío como el ángel absoluto, prójimo de la especie humana. Hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y de abnegación, el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra.

MI PECADO

ERA el tiempo en que las amadas salían del baño con las puntas de la cabellera goteando constelaciones. Tiempo difunto en que se sentaban a la mesa con los hombros cubiertos por una toalla para defenderse de la humedad. Tiempo en que una hirviente escala solar se descolgaba por el tragaluz, incendiando las rojas mayúsculas del mantel. Hambre ingente y anhelos frugales. Pero luego, a poco andar, el hambre física se trasladará a los planteles del espíritu, cambiando la temerosa legumbre en los gajos de a insaciable voluptuosidad.

Por zurdo cálculo me acerqué a la segunda de las hijas de aquel notario. Desde la siniestra imparcialidad con que estoy mirándola, me confieso traidor, egoísta y

necio. En las efemérides de mi flaqueza, es ella, en realidad, mi único pecado.

La aproveché mientras duró la comodidad de mi conciencia. Al sentirme incómodo, la saqué del calor de mis entrañas y la solté sobre el invierno. Casi no se quejó. Lancé su corazón con la ceguera desalmada con que los niños lanzan el trompo. Hoy, castigándome la cuerda los dedos, la dignidad de su martirio me echa en cara la más hueca de mis faltas.

Me faltó personalidad. De la interferencia de nuestras vidas, salí deshonrado. A partir de entonces hay alguien que puede hablarme de arriba abajo. En el sol y en las estrellas he indagado por una reparación, no ante ella, que quizá me despreciaría, sino ante mí mismo. Mas la noche y el día me esconden el emblema de la expiación.

Viejo pecado, que en este instante rezarás o coserás: si eres expiable, te ofrezco mi voluntad de permanecer inferior a ti. Quiero hablarte siempre desde abajo. Mi iniquidad rayó tu horóscopo diamantino con una estría de duelo. Viejo pecado, que en este instante cantarás dentro del vaho de la tarde lluviosa: conserva en rehenes mi deshonor.

NOVEDAD DE LA PATRIA

EL DESCANSO material del país, en treinta años de paz, coadyuvó a la idea de una patria pomposa, multimillonaria, honorable en el presente y epopéyica en el pasado. Han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una patria menos externa, más modesta y probablemente más preciosa.

El instante actual del mundo, con todo y lo descarnado de la lucha, parece ser un instante subjetivo. ¿Qué mucho, pues, que falten los poetas épicos, hacia afuera?

Correlativamente, nuestro concepto de la patria es hoy hacia dentro. Las rectificaciones de la experiencia, contrayendo a la justa medida la fama de nuestras glorias sobre españoles, yanquis y franceces, y la celebridad de nuestro republicanismo, nos han revelado una patria, no histórica ni política, sino íntima.

La hemos descubierto a través de sensaciones y reflexiones diarias, sin tregua, como la oración continua inventada por San Silvino.

La miramos hecha para la vida de cada uno. Individual, sensual, resignada, llena de gestos, inmune a la afrenta, así la cubran de sal. Casi la confundimos con la tierra.

No es que la despojemos de su ropaje moral y costumbrista. La amamos típica, como las damas hechas polvo –si su polvo existe– que contaban el tiempo por cabañuelas.

Un gran artista o un gran pensador, podrían dar la fórmula de esta nueva patria. Lo innominado de su ser no nos ha impedido cultivarla en versos, cuadros y música. La boga de lo colonial, hasta en los edificios de los señores comerciantes, indica el regreso a la nacionalidad.

De ella habíamos salido por inconsciencia, en viajes periféricos sin otro sentido casi, que el del dinero. A la nacionalidad volvemos por amor... y pobreza.

Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Castellana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de olla de sindicato, ofrece—digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada—el café con leche de su piel.

¡Literatura!, exclamará alguno los de que no comprenden la función real de las palabras, ni sospechan el sistema arterial del vocabulario. Pero poseemos, en verdad, una patria de naturaleza culminante y de espíritu intermedio, tripartito, en el cual se encierran todos los sabores.

El país se renueva ante los estragos y ante millones de pobladores que no tienen otros ejercicios que los de la animalidad. ¿Por virtud de qué fibras se operará esta adivinanza?

En las pruebas de canto, los jurados charlan, indiferentes a las gargantas vulgares. Hasta que una alumna los avasalla. Es el momento arcano de la dominación femenina por la voz. Así ha sonado, desde el Centenario, la voz de la nacionalidad.

Hay muchos desatentos. Gente sin amor, fastidiada, con prisa de retirar el mantel, de poner las sillas sobre la mesa, de irse.

Tampoco escasean los amantes, fieles en cada rompe y rasga, calaveras de las siete noches de la semana, prontos a aplaudir las contradicciones mismas, diseminadas por el territorio, que se resumen en la vasta contradicción de la capital.

En este tema, al igual que en todos, sólo por la corazonada nos aproximamos al acierto. ¿Cómo interpretar, a sangre fría, nuestra urbanidad genuina, melosa, sirviendo de fondo a la violencia, y encima las germinaciones actuales, azarosas al modo de semillas de azotea?

Un futuro se agita en la placidez diocesana de nuestros hábitos. A veces, creemos que va a morir el primor del mundo. Que la turbamulta famélica aniquilará los diamantes tradicionales, los balances del pensamiento, los finiquitos de la emoción.

¿Quedará prudencia a la nueva patria? Sus puertas cocheras guardan todavía los landós en que pasearon aquellas señoras, camarlengas de las Vírgenes, y las familias que oyen hablar de Lenin se alumbran con la palmatoria del Barón de la Castaña. . .

La alquimia del carácter mexicano no reconoce ningún aparato capaz de precisar sus componentes de gracejo y solemnidad, heroísmo y apatía, desenfado y pulcritud, virtudes y vicios que tiemblan inermes ante la amenaza extranjera, como en los Santos Lugares de la niñez temblábamos al paso del perro del mal.

Bebiendo la atmósfera de su propio enigma, la nueva patria no cesa de solicitarnos con su voz ronca, pectoral. El descuido y la ira, los dos enemigos del amor, nada pueden ni intentan contra la pródiga. Unicamente quiere entusiasmo.

Admite de comensales a los sinceros, con un solo grado de sinceridad. En los modales con que llena nuestra copa, no varía tanto que parezca descastada, ni tan poco que fatigue; siempre estamos con ella en los preliminares, a cualquiera hora oficial o astronómica. No cometamos la atrocidad de poner las sillas sobre la mesa.

FRESNOS Y ALAMOS

LA FLOTA azul de fantasmas que navegan entre la vigilia y el sueño, esta mañana, en el despertar de mi cerebro, tuvo por fondo los álamos y los fresnos de mi tierra. ¡Alamos en que tiembla una plata asustadiza y fresnos en que reside un ancho vigor! ¿Tan lejos están de mí la Plaza de Armas, el jardín Brilanti y la Alameda, que me parecen oasis de un planeta en que viví ochocientos años ha?

Cuando yo versificaba y gemía infantilmente bajo aquellas frondas, todavía no sospechaba que había de escribir la confesión que más o menos reza así: "Mi vida es una sorda batalla entre el criterio pesimista y la gracia de Eva. Una batalla silenciosa y sin cuartel entre las unidades del ejército femenino y las conclusiones de esterilidad. De una parte, la tesis reseca. De otra, las cabelleras vertiginosas, dignas de que nos ahorcásemos en ellas en esos momentos en que la intensidad de la vida coincide con la intensidad de la muerte; los pechos que avanzan y retroceden, retroceden y avanzan como las olas inexorables de una playa metódica;

las bocas de frágil apariencia y cruel designio; las rodillas que se estrechan en una premeditación estratégica; los pies que se cruzan y que torturan, como torturaría a un marino con urgencia de desembarcar, el cabo trigueño o rosado de un continente prohibido".

No: yo no sospechaba llegar a decir tal cosa. Mi tristeza, aunque tumultuaria, era simple como la conciencia de las vírgenes que comulgan al alba y después de comulgar rezan dos horas, y después de rezar dos horas, al volver a su casa, beben agua por un laudable escrúpulo. Mi primer soneto no miró venir el cortejo vívido de los goces materiales, ni mi primera lágrima vió dibujarse en lontananza la confortante silueta de Epicuro. ¿Qué pensarían álamos y fresnos si descubriesen en el rostro de su habitual visitante de aquella época, las huellas del placer?

Hoy mi tristeza no es tumulto, sino profundidad. No tormenta cuyos riesgos puedan eludirse, sino despojo inviolable y permanente del naufragio.

Pocas emociones habrá más voluptuosas que la altanería del alma, que se nutre de su propio acíbar y rechaza cualquier alivio exterior. Llevo dentro de mí la rancia soberbia de aquella casa de altos de mi pueblo –esquina de las calles de la Parroquia y del Espejo –que se conserva deshabitada y cerrada desde tiempo inmemorial y que guarda su arreglo interior como lo tenía en el momento de fallecer el ama. No se ha tocado ni una silla, ni un candelabro, ni la imagen de ningún santo. La cama en que expiró la antigua señora se halla deshecha aún. Yo soy como esa casa. Pero he abierto una de mis ventanas para que entre por ella el caudal hirviente del sol. Y la lumbre sensual quema mi desamparo, y la sonrisa cálida del astro incendia las sábanas mortuorias, y el rayo fiel calienta la intimidad de mi ruina.

¡Oh fresnos y álamos que oísteis mi imploración en versos titubeantes! Fresnos y álamos: ¡ya nada imploro! Estoy sereno como en aquellas siestas de otoño en que me llevaban de la mano a contemplar cómo ardían vuestras hojas en montículos a que prendía fuego el jardinero. Recuerdo con una exactitud prolija el humo compacto y el crujido de la hojarasca que se retorcía, confesora y mártir. Sólo que, a mi serenidad, se han agregado dos elementos que me eran ajenos cuando estudiaba el silabario: el dolor y la carne. Voy respirando, fresnos y álamos, no vuestra fragancia, sino el ambiente absurdo de una habitación de la que acaban de sacar un cadáver y exhibe los cirios aún no consumidos y la oleada del sol como un aliento femenino.

Oigo el eco de mis pasos con la resonancias de los de un trasnochador que camina por un cementerio...

LA FLOR PUNITIVA

UNA VEZ y otra vez envenenado en el jardín de los deleites, no asomaron ni la desesperación, ni la venganza, ni siquiera un inicial disgusto. Antes bien, germinó la solemne complacencia de los señalados por la diosa. Y en las rituales resignaciones, roja como el relámpago de una bandera, sólo se afanaba la sangre, queriendo escapar en definitiva.

Pasajera de Puebla, pasajera de Turín, lo mismo da. El frenesí masculino, sin caer en estulticia o en bajeza, no puede exigir legalidad a las distrubuidoras de experiencia, provisionalmente babilónicas. Estimemos, al contrario, que sazonando nuestra persona, la libren de lo insulso y le inculquen el vital sentido de que toda raíz es amarga.

Los rectores de la multitud, llámense políticos, sabios o artistas, producirían obra más ilustre si se repartiese entre ellos un prudente número de contagios.

Si pagar es lo propio del hombre, paguemos nuestras supremas dichas, abominando de esa salubridad que organiza las islas del Mar Egeo en compañía de seguros.

Un orangután en primavera divide sus chanzas entre los viejos verdes y los jóvenes en blanco. El furor de gozar gotea su plomo derretido sobre nuestra hombría; inútil y cobarde querer salvarnos de la crapulosa angustia. Al cabo, una ancianidad sin cuarentena suspirará por la mesa de operaciones.

LO SOEZ

ALGUIEN me hablaba de cómo se acentúa la desgarradora fatalidad de lo sucio, reflexionando que sólo el animal lo es. Ante la limpieza de minerales y vegetales, impónese lo soez como la más dolorosa de todas las formas del mal.

Si la ley universal de salvación es la de la línea, ninguna, empero, cae en las aberraciones de la línea humana, trátese de la conducta o de la fisonomía. ¿Existe algún ser más heroico que la mujer en el momento de resistir a la luz? Y, viceversa, ¿hay alguna especie zoológica que envejezca tan trágicamente como la hembra humana? El gesto, convertido en mueca, me ultraja, no ya en mis raíces de poeta, sino en mi propia dignidad moral.

Yo sé que aquí han de sonreír cuantos me han censurado no tener otro tema que el femenino. Pero es que nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer. Por ella, acatando la rima de Gustavo Adolfo, he creído en Dios; sólo por ella he conocido el puñal de hielo del ateísmo. De aquí que a las mismas cuestiones abstractas me llegue con temperamento erótico.

Tierra el sol, tierra el firmamento, tierra la luz... Así me duele el mal cuando despeña al corazón en enigmas tan sórdidos como el de la virgen sepultada, que lo que negó al amante más esclarecido de rostro, de voluntad y de pensamiento, concédelo a la última bestia, a la que no alcanza ni una sospecha de la luz.

El gusano roe virginidades y experiencias. Unos ingenuos blasfeman, otros se destrozan con el cilicio. El maniqueo proclama la eternidad del mal. El teólogo ortodoxo pone en silogismos la omnipotencia y la bondad infinita del Increado. Mejor que en imaginar un poder sin límites, me complazco en ver, detrás de la rosa de los vientos, la magna faz de Jesús, afligido porque en la obra del Padre se mezcló un demonio soez.

Y tal ficción no será canónica; pero es el esfuerzo de un ingente amor.

JOSE DE ARIMATEA

EN LA simultaniedad sagrada y diabólica del universo, hay ocasiones en que la carne se hipnotiza entre sábanas estériles. Ocurra el fenómeno en cualquiera de las veinticuatro horas, nos penetran el silencio y la soledad, vasos comunicantes en que la naturaleza se pone al nivel del alma.

Una amiga innominada, una amiga de bautizo incierto, yace desnuda, contra la desnudez del varón. Mas un desplome paulatino de las potencias de ambos les imprime una vida balsámica de momias. En la cabecera, cabecea un halcón. En la mecedora, sobre las ropas revueltas de la pareja, el gato se sacude, con el sobresalto humano de quien va a hundirse en las antesalas soñolientas de la Muerte. Nada se encarniza, nada actúa siquiera. La respiración de ella, que casi no es suya, alternase con la nuestra, que casi no es nuestra. Dentro de la alcoba, un clima de perla de éter, un esfumarse de algo en ciernes o de algo en fuga. De súbito, al definirse el aguijón vital, brincamos cien leguas, para no vulnerar a la virgen privilegiada con semejante ejcutoria narcótica, a la amiga ungida por José de Arimatea.

LA GRUPA DE ZORAIDA

o POR ARTURO RIVAS SAINZ o

I

RAMON LOPEZ VELARDE tiene —entre otras— dos expresiones que definen su concepto del amor:

> . . . la dicha de amar es un galope
> del corazón sin brida, por el desfiladero
> de la muerte

> . . . mi mismo amor es como un tósigo
> que en la raíz del corazón prospera.

La primera definición expresa en general lo que es el amor, coincidiendo con la definición de Celestina: "un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte." La segunda dice lo que es su propio amor, en especie; pero ambas anudan la virtud de la vida a la inexorable fatalidad de la muerte.

¡Qué diferencia tan grande con el concepto platónico! Aquí no se asciende del fantasma de lo irreal mundano a la realidad verdadera de la idea preexistente, sino que, del sentimiento cordial —del corazón— se desciende a un irremediable deshacinamiento telúrico. Allá la reminiscencia del amor abstracto; aquí el temor, el sobresalto, el desasosiego de la muerte inminente. La zozobra implacable.

El amor de López Velarde no se engolosina con la esperanza romántica de lo imperecedero, pues es algo vital que termina en la tumba, entre un hervidero de gusanos. Mas este concepto del amor no ha brotado en la psiquis del poeta repentinamente, sino que se ha ido larvando poco a poco. Conviene seguir esa lenta formación en el propio curso de su poesía amorosa, aunque sea someramente.

Es posible que el amor —como la poesía— arraigue en distintas provincias del espíritu, según la índole sensual, afectiva o intelectual del sujeto. Y es posible también que la evolución erótica, como fluencia vital, recorra las tres etapas, en una suerte de progresiva purificación o transformación simplemente.

En el amor sensual, el objeto amado se introduce por la vía de los sentidos. Captado en el color, en la fragancia o en el matiz, es como un goce blando y puro en que el alma joven se recrea. La mujer, en esta clase de amor, es concebida —digámoslo así— frutalmente, pues no se discierne aún la calidad de deseo que inclina a ella y el ansia queda reducida a una especie de inocente apetito. La atención se fija en el color de los ojos, de los cabellos, de la piel, sin apenas advertencia de esos contornos que hacen la distinción más superficial, pero más atractiva, de los sexos:

> . . . si beso devotamente
> los pétalos de tu mano.
> En la blancura del llano
> una fantasía rara
> las lagunas comparara,
> azuladas y tranquilas,
> con tus azules pupilas
> en la nieve de tu cara.

> . . . Agueda era
> (luto, pupilas verdes y mejillas
> rubicundas) un cesto policromo
> de manzanas y uvas
> en el ébano de un armario añoso.

> . . . hueles mejor que la fragancia
> de encantados jardines soñolientos. . .

> Gemía el vals por ella,
> y ella era un boceto
> lánguido: unos pendientes
> de ámbar, y un jazmín
> en el pelo.

Blonda Sara, uva en sazón...
...golosina de horas muelles,
racimo copioso y magno de promisión...

y te respiro en un ambiente
frutal, como en la fiesta
del Corpus respiraba hasta embriagarme
la fruta del mercado de mi tierra.

señoritas con rostro de manzana... etc.

Las manzanas no juegan aquí un papel estrictamente edenial. López Velarde, en esa su primera etapa amorosa, no era un desenfrenado sexual, sino un mero sensual goloso, fuertemente tentado por los aperitivos frutales, fuera casi del árbol prohibido que accidentaban.

Gustar, oler, mirar, son fenómenos biológicos que se instrumentan en la carne, la que usa el utensilio corpóreo de sus sentidos y sus elementos vitales para el paladeo y regusto de los sabores —figuradamente de los matices y de los aromas. Pero, cuando estos accidentes no afectan objetos físicamente captables, sino masas previamente desmaterializadas e inasibles, se tornan funciones meramente anímicas, descarnadas e incorpóreas.

Esto hace suponer que, además del sentido anatómico, existe una especie de sentido espiritual: un gustar o sentir de la cosa en sí y un gustar de las cualidades abstraídas. Un gustar real y un gustar figurado. El sentido físico hace la obra química de la degustación; pero el espiritual hace la discriminación de los matices anímicos diferenciales.

Como este superior sentido carece de palabras para expresarse, se tiene que decir que una cosa se parece a la otra, o que tiene su aroma... Que el vuelo resquebrajado y blanco de las mariposas tiene el sabor —o el aroma— de la nevasca; que la espuma del oleaje sabe o huele a frondas plateadas... ¿Cómo, de otro modo, podría expresarse lo inexpresable, sino por esa poética trampa de embriagar a la imaginación con el vértigo de aparentes absurdos?

En la aprehensión de la mujer, nuestro poeta desatendía un poco la estructura y la individualidad de la esencia, prescindiendo un poco también de la arcilla plástica en que lucían los modos del sér, quedando éste desmaterializado y reducido a elementos flotantes y aéreos —són de esquilas, queja de palomas, etc.—, o simplemente estilizado en sus características sensuales:

sois a un tiempo, asomadas a la reja,
el són de las esquilas, la alternada queja
de las palomas, y el olor del valle.

...eres un lampo ante las fauces lóbregas
de mi apetito...

Toda tú te deshaces sobre mí como una
escarcha, y el translúcido meteoro prolóngase
fuera del tiempo; y suenan tus palabras re-
[motas
dentro de mí, con esa intensidad quimérica
de un reloj descompuesto que da horas y ho-
en una cámara destartalada. [ras

Pero esa purificación naturalizante, que deshace y casi aniquila el plasma carnal, para gozar sueltos y aislados sus fragancias y sus colores, se convierte a veces en una verdadera divinización, pues Amado y Amada, como en el *Cantar de los cantares*, quedan salomónicamente fundidos en símbolos sagrados:

La corona de espinas,
llevándola por ti, es suave rosa
que perfuma la frente del Amado.
El pesado madero
en que me crucifico por tu amor
no pesa más, Fuensanta,
que el arbusto en que canta
tu amigo el ruiseñor...

La fragilidad, naturalista o mística, de una base amorosa tan insegura y aérea —aire oloroso, perfume: aire vibrante, color—, hace del amor un algo también sutil e ingrávido —pájaro de ensueño, sin nido, incierto y casi sin objeto. Para tal amor,

la amada resulta inasequible, pues no se puede enmallar en la red de los dedos un trino, una fragancia, ni el matiz oleoso y suave de una etérea pluma transeúnte.

El amor a una Amada tal tiene que ser a fuerzas un amor puro, fraternal o cósmico; una inclinación afectuosa que más que afinidad humana, parece cohesión molecular, amor cosmogónico: Fuensanta, inasequible, no es en último caso sino *Nuestra Señora de las Ilusiones*, es decir, una intangible Divinidad más allá del deseo:

Me está vedado, cuando te fatigas
y se fatiga hasta tu mismo traje,
tomarte en brazos...

Me estás vedada tú... Soy un fracaso
de confesor y médico...

En semejantes condiciones, lo que la amada espera del amado se vuelve un enigma insoluble:

si mi voto es que vivas dentro de una
virginidad perenne y aromática,
vuélvese un hondo enigma
lo que de ti persigue mi esperanza.

¿Qué me está reservado
de *tu persona etérea*? ¿Qué es la arcana
promesa de tu ser? Quizá el suspiro
de tu propio existir; quizá la vaga
anunciación penosa de tu rostro;
la cadencia balsámica
que eres tú misma, incienso y voz de armonium
en la tarde llovida y encalmada...

II

En la fluencia del espíritu están excluídas las transiciones bruscas. No se pasa de un estado a otro improvisadamente. Toda vivencia contiene, más o menos oculta, la vivencia que va a sucederla, así como las reliquias de la precedente. Cada ánimo es reminiscencia y anuncio; pasado psíquico y futuro, en el presente. Así, en el amor velardeano primitivo, ya están latentes los gérmenes de una nueva forma de amar y, en ésta, se conserva mucho de la ingenuidad romántica de sus primeros afectos pueblerinos, que el nuevo ingrediente de la zozobra, madurado en el tiempo, metamorfosea en inclinaciones ya menos puras, menos simples, ahora contaminadas de terrores e intranquilidades supersticiosas.

Quizá las semillas de este distinto y nuevo erotismo hayan sido sembradas con ciertas influencias seminariles y florecidas en el alma del poeta, para la desorientación de su impulso amoroso: no halla qué hacer de la amada; no se explica con claridad qué quiere de ella; más que eróticamente, la quiere como hermana.

...Fuensanta...
...Te llamo hermana,
sólo te ruego en mi amoroso mal
con la prez lauretana.

Pero es mejor *quererte*
por tus tranquilos ojos taumaturgos;
por tu cristiana paz de mujer fuerte;
porque me llevas de la mano a Sión,
cuya mortal lucerna es el Cordero...

III

Hay, en López Velarde, ciertas reminiscencias ascéticas de la poesía española medieval: sus "Nuestras vidas son un péndulo" no tienen exactamente igual sentido conceptual que el "nuestras vidas son los ríos" manriqueano, pero hay en la música de ambos poemas una profunda afinidad melódica. Otro eco de Manrique se encuentra en:

¿Qué se hizo, Plaza de Armas, el coro de chi-
[quillas
que conmigo llegaban en la tarde de asueto
del sábado, a tu kiosko, y que eran actrices
de muñeca excesiva y de exiguo alfabeto?
¿Qué fué de aquellos dulces colegas que rieron
para mí, desde el marco de verdor y de rosas?

La semejanza, decíamos, no es conceptual; es sencillamente musical. Mas, a igualdad de músicas debe corresponder —en algún modo— igualdad de sentimientos: un poema que evoque, por su ritmo y su armonía, a otro, une al ajeno su propio sentido, en una concordancia de vivencias armónicas. Por eso, en la forma musical del antiguo verso, podían aunarse en un solo poema múltiples alusiones, como ecos o resonancias de múltiples poemas. Estos, como caracoles mágicos, reproducían en el oído el oleaje fonético de mil mares acentuales. Movimientos puestos en el mismo tono son algo más que una simple *suite;* son un verdadero juego sinfónico.

IV

Mas aquel *Cantar de los cantares* velardeano se torna luego un *Libro del buen amor*. Sin embargo, este nuevo Arcipreste carece del humor casi renacentista de aquél y, en lugar de aquella nueva alegría de la vida que ya empieza a alborear en las postrimerías del XV, él se acendra en el terrible pensamiento de la muerte, que tiñe, en adelante, todas las vivencias de su espíritu, y principalmente sus vivencias amorosas.

Aquí sí que el olfato se torna bodeleriano, pues ya no es fragancia de jardines ni aroma frutal, sino miasma de carne podrida, pestilencia de tumba, corrupción, hedor, putrefacción. Y los símbolos, la hostia y la cruz, se tornan utensilios diabólicos de macabras hechicerías.

Ante la presencia catalizadora de sus nostalgias pueblerinas y seminariles, sus sensaciones y sus sentimientos se descomponen en reacciones de podre corrompida, cuya inminencia perturba la vida con temores y zozobras:

Mas *mi labio*, que osa
decir palabras de inmortalidad,
se ha de pudrir en la húmeda
tiniebla de la fosa.

. . . Mi corazón olvida
que engendrará al gusano
mayor, en una asfixia corrompida.

. . . Tú misma, blanca ala que te elevas
en mi horizonte, con la compostura
beata de las palomas de los púlpitos
y que has compendiado en tu blancura
un anhelo infinito
sólo serás en breve [1]
un lacónico grito
y un desastre de plumas, cual rizada
y dispersada nieve.

A ese temor y consideración de la muerte, motivados en el sentimiento amoroso, se añade otra resonancia medieval: "la alcoba de nigromante —del poeta— evoca (he dicho en mi *Concepto de la zozobra*) la misteriosa cámara de Celestina, laboratorio macabro y diabólico donde, por artes del triste Plutón, se destilan las virtudes eróticas del aceite serpentino, de la sangre del murciélago y del cabrón, del ala de drago, del agua de mayo, de la pelleja del gato negro y de los ojos de la loba. Porque también aquélla, la alcoba amorosa de López Velarde, está llena de medievales utensilios eróticos. Y la oscura espelunca de su alma aterrada contiene mal agüero; gatos que erizan el ruido; huesa y nido; sal regada y espejos rotos; candente cábala; anocheceres de maleficio; respiros de dragón. . ."

Así, más o menos, es la curva trayectoria del amor velardeano: iniciado en la ingenuidad del pueblo y de la adolescencia; culminando en la altura de la madurez y declinado luego en el sexo, como la línea circunferente de la grupa sarracena de Zoraida.

---

[1] *Un breve y veloz vuelo*, en Manrique.

EL AHORCADO

o POR RUNAR SHILDT o

TRADUCCION DE RAFAEL L. PARTIDA

DRAMA EN UN ACTO

PERSONAJES

El Coronel Christopher Toll

María

La acción se desarrolla durante una noche de invierno del año 1840, en la alcoba del Coronel Toll, en Uppar Grindas, aldea de Rafsbacka, Finlandia.

Habitación sencillamente ajuareada, con toscos muebles de caoba. Una cama y una mesa de noche, a la derecha; un sofá, una mesa pequeña y sillones de brazos, a la izquierda; un chiffonier y dos libreros al fondo, a ambos lados de una puerta al centro; dos ventanas de cuatro vidrios pequeños en ambos muros laterales y una estufa de azulejos en el rincón de la derecha.

La escena, a oscuras al levantarse el telón. Por el fondo entra ruidosamente el Coronel, vistiendo abrigo corto de piel y botas altas; al hombro pesada saca y llevando un rifle en la otra mano. María lo sigue con una vela encendida; todavía soñolienta, a medio vestir.

El Coronel.—*(Arrojando la saca con brusquedad y colocando el rifle en el rincón a la derecha)* ¡Con un demonio! Llevo media hora golpeando a mi puerta. Iba a romper una ventana cuando abriste.

María.—*(Viéndolo, azorada.)* Siento haber dormido tan profundamente, pero cómo podía suponer...

El Coronel.—*(Interrumpiéndola violentamente.)* ¿Y dónde están Sígrid y Élin?

María.—*(Más asombrada todavía.)* En la aldea, están en la fiesta de cumpleaños. Usted ya lo sabía, Coronel.

El Coronel.—¡Magnífico! ¡Espléndido! Pago dos sirvientes y cuando quiero entrar en mi propia casa, no lo puedo hacer, porque las mozas se van de fiesta.

María.—*(Dulcemente.)* Usted mismo les dió licencia, Coronel. Esta noche dormiría usted en la casa del Juez, en Staffansnas. Eso fué lo que dijo usted al marcharse de cacería.

El Coronel.—*(Quitándose la gorra de piel y vaciando el contenido de las bolsas —cartuchos sueltos, tabaco, etc.— sobre la mesa junto al sofá.)* Ayúdame con el abrigo. *(María sale con el abrigo al hall y regresa silenciosamente, deteniéndose en la puerta. El Coronel se sienta, hace ademán de quitarse las botas, pero se detiene, fijando los ojos entreabiertos en María.)* Y ahora, mis botas. *(María se adelanta, pero titubea.)* Y bien, ¿lo harás hoy, o mañana? *(María, frente a él, se arrodilla y con dificultad lo descalza. El la observa siempre, sonriendo socarronamente.)* Te humilla inclinar esa frente altiva, pero no te queda otro recurso.

María.—Supongo que es mi deber, cuando Sígrid no está aquí.

El Coronel.—Solamente que la Señorita María se cree demasiado fina para atender a su amo en estos menesteres.

María.—Nunca tuve que hacer algo semejante.

El Coronel.—Claro está que no; tú has crecido en un invernadero. ¿Es cierto lo que aseguran las gentes? Dicen que eres la bastarda del viejo general de Ronnvik.

María.—*(Herida, pero con aire digno.)* Mi madre estuvo al servicio de una gran dama en Ronnvik. Eso es todo lo que yo sé.

El Coronel.—Y que un cierto tutor fué tu padre. Tal dice la esposa del general. Por eso en vida del militar te trataron en Ronnvik como a hija de familia. Te dieron buena ropa y hasta alguna educación. Todo por el tutor. Muy noble, muy propio, qué duda cabe. En fin, tráeme las pantuflas. *(María obedece.)* Pero un buen día tuvo el General la estúpida ocurrencia de morir repentinamente, y entonces, de la noche a la mañana, se te consideró "persona non grata" en la residencia. ¿Tú sabes lo que esto quiere decir?

María.—Exactamente no, pero ya me imagino.

El Coronel.—Así sucede con las palabras latinas que nos salen al paso por la vida; no precisa ser educado para entenderlas.

María.—Pero hay dos palabras del latín que entiendo perfectamente, como el mejor bachiller...

EL CORONEL.—Sí, ¿cuáles son?
MARÍA.—*Pater ignotus.* Están en mi acta de nacimiento.
EL CORONEL.—*(Sorprendido por su tono de voz.)* No debe apenarte eso, María. Tú eres mestiza, como yo. El matrimonio y todas esas cosas no tienen importancia. Nuestra sangre es lo que cuenta. Mi padre tuvo el mal gusto de casarse con una campesina. Yo encuentro estimulante esta mezcla de sangres; siento que nos produce una inquietud continua. ¿No lo has advertido?
MARÍA.—*(Evasivamente.)* No.
EL CORONEL.—*(Fijándose deliberadamente en la indumentaria de María.)* ¿No? Es lástima.
MARÍA.—*(Interpreta su mirada y rápidamente se cubre el pecho.)* ¿Desea usted comer algo, señor? Hay fiambre en la despensa.
EL CORONEL.—¿Carne fría? ¿Tienes la desvergüenza de ofrecerme carne fría? ¿Te da pereza encender el fuego cuando regreso de cazar, helado y hambriento?
MARÍA.—No, no es pereza, sólo que de pronto no se me ocurrió. Pero encenderé el fuego en seguida.
EL CORONEL.—*Déjalo.* No quiero nada, ni caliente ni frío. Me enferma pensar en comida.
MARÍA.—Tal vez le siente bien beber algo. ¿Un vaso de leche o un tarro de cerveza? Queda una poca en el barril.
EL CORONEL.—*(Impaciente.)* No, no, yo nada quiero. *(Se levanta.)* No me siento bien, no sé qué diablos me molesta a veces. Pero debo encender la estufa; aquí hace más frío que en el infierno de Samoyeds. *(Va hasta la estufa y la encuentra cargada.)* Mira, hay leños. Tienes suerte, no tendrás que ir con este frío a la cocina.
MARÍA.—Es peligroso encender la estufa en el momento de ir a dormir. He sabido de gentes asfixiadas con los gases.
EL CORONEL.—*(De un leño arranca un pedazo de corteza y lo acerca a la flama de la vela. Enciende la estufa.)* Son fábulas de vieja. Además, no pienso todavía en dormir. Así que tranquilízate. No perderás tu puesto de ama de llaves a consecuencia de la muerte por asfixia de tu amo. ¿No te complace esto? ¿O ya empiezas a desear marcharte?
MARÍA.—*(Evasivamente.)* ¿Dónde podría encontrar empleo más adecuado y más de mi agrado que aquí? *(Bajando la voz.)* Verdaderamente, no tengo sitio.
EL CORONEL.—Esa actitud es más de sierva que de ama. No puedes tocar el arpa ni bordar con sedas, y no quieres lavar platos, arreglar las camas o barrer.
MARÍA.—*(Rehaciéndose.)* Tiene usted razón; debo hacer su cama.
EL CORONEL.—*(Sentándose sobre la mesa, junto al sofá, la ve fijamente mientras ella dobla la colcha.)* Deja eso. Ya lo haremos después.
MARÍA.—Es tarde. Deseo ir a dormir. Si usted no apetece comer o beber algo, no hago falta aquí.
EL CORONEL.—Sí, te necesito. Quiero que te quedes. Ven, siéntate en el sofá y háblame un poco. De antemano sé que no dormiré esta noche. No es demasiado pedir que permanezcas despierta un poco más que de costumbre. *(María, en silencio, interroga con los ojos.)*
EL CORONEL.—*(Impaciente.)* Vamos, siéntate aquí. Quiero decirte algo.
MARÍA.—No me imagino qué cosa importante tenga que decirme, que yo deba saber a medianoche.
EL CORONEL.—*(Golpeando la mesa con el puño.)* No serás tú quien determine el momento en que deba hablar a mis criados.
MARÍA.—Yo no estoy en su granja en calidad de sirviente. Si gusta, me marcharé mañana. *(El Coronel se reprime con dificultad. La ve melancólico y de pronto imploran sus ojos. María se dirige lentamente hasta el sofá y se sienta.)*
EL CORONEL.—No te fijes en mis palabras. Hablé sin pensar.
MARÍA.—Llevo aquí tres meses, en Uppar Grindas.
EL CORONEL.—¿Qué insinúas?
MARÍA.—Que lo conozco, Coronel.
EL CORONEL. — *(Burlón.)* ¿Ah, sí? Vaya, ¡conque me conoces! ¿En cuerpo y alma, a fondo?
MARÍA.—*(Serena.)* Sí, así lo creo.
EL CORONEL.—*(Socarrón.)* ¿De veras? Nadie se atrevió a decírmelo antes. Pero bien pudiste haber dejado algún rinconcito sin escudriñar. ¿No temes que pueda reservarte una sorpresa
MARÍA.—*(Tristemente, moviendo la cabeza.)* No. No.
EL CORONEL.—*(Acercándose y viéndola atentamente.)* Bien, lo veremos. *(Cambiando de tono.)* Pero estamos en tinieblas y es preciso que nos veamos claramente. Más luz. *(María se pone de pie.)* No, no, siéntate; yo me encargo. *(Enciende él dos velas más y las coloca sobre*

la mesa junto al sofá.) Has estado tres meses a mi servicio y no hemos hablado una sola vez con calma. ¿A qué se debe?

MARÍA.—¿Cómo voy a saberlo?

EL CORONEL.—Claro, no es cuenta suya, —ni saberlo ni remediarlo. Entonces, ¿cómo puedes estar segura de conocerme tan bien?

MARÍA.—Una ve; una escucha cosas.

EL CORONEL.—Chismes. El festín que se darán las harpías de la aldea cuando sueltan la lengua. ¡Me figuro que te han llenado de historias terribles la cabeza! *(María escucha impasible.)* ¿Te habrán contado de mis orgías cuando voy por la aldea y de la riña en Nykulla con el mediero, y también lo de la gitana secuestrada seis meses en esta granja? *(María asiente con la cabeza.)* ¿Y del espectáculo que di en el circo trepando por el palo mayor como un acróbata, pero superando al más hábil... Y lo del molinero que arrojé al río? ¿Y lo del caballo del carbonero? ¿Y lo de aquella famosa noche de Pascuas cuando la bruja de Smiss preparó con mi auxilio el filtro mágico?

MARÍA.—Sí, sé todo eso.

EL CORONEL.—Y bien, ¿qué te parece servir a monstruo semejante? *(María sigue impasible.)* ¿No sientes horror? ¿No tienes miedo?

MARÍA.—No.

EL CORONEL.—Bueno, es posible que te halles a gusto en la granja. Aquí estás en libertad de disponer a tu antojo.

MARÍA.—Agradezco la hospitalidad de esta casa, ¿a qué otra parte pude haber ido cuando ya no era posible continuar en Ronnvik? Nunca olvidaré su ayuda, Coronel.

EL CORONEL.—¡Pequeñeces! Cuando a mi buena Cristina en tan mala hora la sorprendió la muerte, no tuve más remedio qeu recurrir a ti. No tienes nada que agradecerme.

MARÍA.—¿Está usted contento conmigo o le sirvo de poco?

EL CORONEL.—Francamente no he pensado en ti gran cosa durante estos meses. Debes de ser lista, puesto que apenas si te haces notar. ¿Has tenido tropiezos con las mozas? *(María titubea.)* ¿Te obedecen?

MARÍA.—Sí, aunque no siempre de buen grado; pero acaban por hacer cuanto les mando.

EL CORONEL.—¿Son atentas y respetuosas contigo?

MARÍA.—*(Sin convicción.)* No tengo queja.

EL CORONEL.—¿Te estiman?

MARÍA.—No, no lo creo. Por lo menos Sígrid y Élin, no.

EL CORONEL.—¿Qué tienen en contra tuya?

MARÍA.—Me figuro que lo mismo que todas las gentes de la aldea.

EL CORONEL.—¿Y qué puede ser?

MARÍA.—Que a pesar de no haber tenido padre insisto en que se me respete —cuestión de principos. Me llaman "La señorona de pega" y "la dama del fregadero."

EL CORONEL.—Deberías ponerlas en su sitio.

MARÍA.—Sólo se mofan a mis espaldas, pero de todos modos me entero.

EL CORONEL.—¡Hum! ¿Conociste a mi madre?

MARÍA.—De niña la veía a menudo en casa de nuestras vecinas.

EL CORONEL.—Pero nunca en la residencia de Romvik, estoy seguro. Allá no la invitaban, por lo menos a partir de la muerte de mi padre. El era bueno, aunque empinaba el codo y no llegó a trabajar. Si mi madre no se hubiera enamorado de él, habría acabado por mendigar. En las fiestas bebía cognac de botella, pero la mano que sostenía la botella estaba alhajada con un anillo ducal. Por eso todo se lo perdonaban. A mi madre la llamaban "la pobre aldeanita." En cierta forma sus penas eran como las tuyas.

MARÍA.—Indudablemente tenía más temple que yo. Era superior a mí en todo.

EL CORONEL.—*(Con la mirada en el vacío, como si pensara en voz alta.)* Yo estaba lejos de casa, por tierras del Cáucaso, cuando ella murió. Recibí la noticia dos meses más tarde. Cuando leí la carta en que me lo comunicaban, ya se habían marchitado las ofrendas sobre su tumba.

MARÍA.—*(Pensativa.)* ¡Coronel! ¿Por qué ha colocado tres velas sobre la mesa? ¡Es presagio de muerte!

EL CORONEL.—*(Confundido.)* ¿Muerte?

MARÍA.—Eso aseguran los viejos.

EL CORONEL.—*(Con risa forzada.)* Eres todo un compendio de supersticiones, ya lo había advertido.

MARÍA.—Tengo mis creencias.

EL CORONEL.—¿A quién debes ser tan versada en augurios y amuletos?

MARÍA.—A mi abuela; ella me enseñó muchas cosas antes de morir, cuando yo tenía quince años. La visitaba con frecuencia; vivía sola, en una choza en la mitad del bosque, al norte de la aldea. No sabía leer ni escribir y jamás bajó al pueblo. Pero por ciertos medios sabía más del cielo y de la tierra que todos los nobles y maestros de la capital.

El Coronel.—*(Con mirada inquisitiva.)* Ah, ¿estás segura? ¿Y no llegó a hablarte del Ahorcado?

María.—¿Del Ahorcado? No, nunca.

El Coronel.—¿Estás segura? Ella, que conocía todas las antiguas supersticiones, ¿nunca te habló del Ahorcado? Qué extraño.

María.—¿Y es. . . bueno o malo?

El Coronel.—Bueno y malo, según lo desees, como todas las cosas de este mundo.

María.—¿Qué aspecto tiene?

El Coronel.—No se trata de algo animado, es simplemente una pequeña figura de madera, un diablillo, diría uno, que da suerte a su poseedor.

María.—¿Un diablillo que da buena suerte?

El Coronel.—Quizá diablillo no es el nombre apropiado. De todos modos es un hombrecillo tallado en madera de la horca. Sigue a su dueño por todas partes, y a veces le acarrea éxito, no siempre. No puede obsequiarse ni tampoco se puede botar. Cuentan que es indestructible y únicamente puede venderse. Y lo más raro de esto, que hay que venderlo siempre por menos dinero que la vez anterior.

María.—¡Qué extraño!

El Coronel.—Por lo menos tal es la leyenda. Como resultado, el Ahorcado ha pasado por muchas manos, así que ahora puede obtenerse por poco dinero. *(Ríe.)* Casi por nada. *(María lo ve, sorprendida. Su risa se vuelve cada vez más ríspida e inexplicable.)* ¿Por qué no ríes, María? No es divertido que haya algo en el mundo que cada vez cueste menos *(ríe)*, cuando todo está por las nubes, al grado que no podremos reunir ni para comprar un toque de rapé!

María.—*(Seriamente.)* ¿Pero quién estaría dispuesto a vender o a deshacerse de algo que brinda fortuna? ¿Quién pensaría en destruírlo?

El Coronel.—*(Viéndola de reojo, habla con fingida indiferencia.)* No, es que aseguran que antes de morir debe uno deshacerse del Ahorcado. De lo contrario no habrá paz en la sepultura. Pierde uno gradualmente toda esperanza de salvación. Es lo que cuentan. *(Pausa.)*

María.—Coronel, ¿ha visto usted al Ahorcado?

El Coronel.—¿Yo? ¿Por qué me lo preguntas? ¿Por qué razón había de verlo?

María.—No, sólo pensaba que habiendo viajado usted por distintos países habrá vivido aventuras extraordinarias. . .

El Coronel.—*(Bruscamente.)* ¡Ya te dije que nunca he visto al Ahorcado! Estábamos en campaña y una noche, durante la guardia, lo demás soldados hablaban. Hay que oír los relatos absurdos de esos hombres durante las guardias nocturnas. *(Se levanta.)* ¿Estuvo alguien a buscarme durante mi ausencia?

María.—Sí, Akerblad, el comerciante, estuvo aquí.

El Coronel.—¿Qué buscaba aquí ese bandido?

María.—No lo sé.

El Coronel.—Mientes.

María.—No quiso decirme lo que pretendía.

El Coronel.—Sabes bien que vino a exigir que le pagara. Y también sabes que me falta el dinero para hacerlo. Ese canalla me ha explotado y desplumado sin piedad durante diez años, y ahora se propone acorralarme. ¡Ya puede demandar y sacar Uppar Grindas a remate, y encarcelarme por fraude, todo lo que quiera, pero voluntariamente no le daré un solo kopek!

María.—¿Y cómo la pasaremos sin su mercancía?

El Coronel.—Conseguiré crédito con cualquier vendedor de arenques —abundan en el pueblo.

María.—*(Atreviéndose.)* No le será fácil conseguir crédito, Coronel.

El Coronel.—*(Furioso.)* Si quisiera vendría hasta aquí toda esa banda de tenderos a lamer la punta de mis botas, pero una vez presté juramento. *(Reprimiéndose.)* Nos abstendremos de comprar todo género de cosas.

María.—Por lo pronto, necesitamos loza nueva mañana mismo. No tenemos siquiera una taza en que servir café. Usted las ha roto todas.

El Coronel.—Desde ahora beberé en tazas de peltre y comeré en platos de madera. En esta granja, antes que nosotros, muchos comieron así durante siglos. Ya nos acostumbraremos. El café es bebida nociva e innecesaria; a partir de mañana solamente tomaré leche al levantarme.

María.—*(Con tiento.)* Pronto dejará de dar leche la última vaca. Usted sabe que se acabó la pastura.

El Coronel.—Eso le incumbe a Eriksson, no a ti. En realidad no hay por qué afligirse; tienen buen techo de paja nuestras chozas. Con ella nos ayudaremos hasta el verano. Y si contra mi cálculo no basta la paja, sacrificaremos la vaca y nos regalaremos banquetes de asado en cada comida. *(María suspira.)* Tu vives

empeñada en crearme problemas. Te alegra sobrayar la mala situación de mi mesa; te regocija el infortunio ajeno. Me asombra que no hayas preguntado si tuve éxito cazando lobos; ¡tienes tal intuición para descubrir mis fracasos!

MARÍA.—Puesto que se me permite preguntar, dígame, ¿por qué falló la cacería?

EL CORONEL.—*(Violentamente.)* ¿Por qué? Sí, con un demonio, ¿por qué? Quisiera saber por qué causa todo me sale mal ahora. El tiempo era ideal para atraer al lobo, empleando cerdo por carnada. Luna llena, el cielo despejado, un viento suave. Salgo a la hora adecuada. En cuanto llego a Kvarnbacken escucho el aullido de los lobos. Media hora después atravesamos los hielos. Pateo al cerdo hasta lograr que sus chillidos se escuchen en el mismo infierno. Vamos de un lado a otro por los sitios más propicios. Los lobos, ausentes, se han quedado mudos. Doy nuevo tormento al cerdo y éste chilla con una rabia, como para oírlo a seis millas de distancia. Pero no. Los lobos parecen haberse disuelto en el aire —eso pensamos, hasta que de pronto cinco o seis vienen pisándonos los talones. Nos acercábamos a la playa embozados en sombra, entre los troncos de los pinos, y pude distinguir un lobo. Luego *(sacudiendo con ira su silla)*, al ir a apretar el gatillo, súbitamente nos quedamos en tinieblas, como cuando se apagan las velas. Una nube escamoteó la luna.

MARÍA.—*(Hablándole como a niño, pero sin aires de superioridad.)* ¡Ah, qué lástima! Quizá mañana habrá suerte.

EL CORONEL.—*(Riendo amargamente.)* ¡Al diablo con los lobos! Uno más o menos, ¿qué importancia tiene? Muchos llevo cazados en mi vida. Pero ¿de dónde salió esa nube? Esto es lo que deseo saber. El cielo estaba limpio, estoy seguro.

MARÍA.—Posiblemente usted se equivocó, Coronel.

EL CORONEL.—No, no me equivoqué. Y no es solamente esto; siempre que hago alguna cosa, mejor dicho, apenas me propongo iniciar algo, esa misma nube se interpone. ¿Quién la envía? No, no me resignaré; soy soldado y me defenderé. Lucharé, lucharé contra quien arteramente se empeña en atacarme, así sea el mismo demonio, o...

MARÍA.—*(Levantando la mano.)* Basta, Coronel. *(El Coronel la mira, se lleva la mano al pecho y deja caer la cabeza.)* Y, ¿cómo terminó la cacería?

EL CORONEL.—¿Que cómo terminó? ¡Admirablemente, por supuesto! Aquella oscuridad no tenía fin. Esperé durante más de una hora, pensando que de renunciar y marcharme, al llegar a casa brillaría otra vez la luna. Y si un lobo se hubiera atravesado, aun en tinieblas lo habría fulminado. Pero cuando comprendí que ningún lobo llegaría, disparé sobre el cerdo, y allí está en la saca.

MARÍA.—Mal hecho, no tenía caso, muy pocos animales quedan en la granja.

EL CORONEL.—*(Riendo.)* No iba a regresar con las manos vacías.

MARÍA.—*(Con timidez.)* ¿Y por qué regresó a casa, Coronel? ¿Por qué no fué a Staffansnäs, como lo había anunciado?

EL CORONEL.—¡Qué tengo yo que hacer en Staffansnäs! Jamás volveré allá.

MARÍA.—Una vez que ha reñido con los barones de Sjöö, no le queda más amigo íntimo que el Juez de Distrito.

EL CORONEL. — Amigo... Vaya opinión. *(Pausa. Afuera brilla ahora la luna y su claridad penetra por la ventana de la derecha.)* María, hazme un favor. Asómate a la ventana. *(Ella obedece.)* ¿Qué ves?

MARÍA.—La noche clara, estrellada...

EL CORONEL.—Y la luna llena, ¿no es verdad? Buen tiempo para cazar lobos, con cerdo por carnada. Ni un rastro de nubes. *(Alza el puño. Atraviesa la escena y se detiene detrás de María, frente a la ventana. En silencio contemplan la noche.)*

MARÍA.—Una estrella errante...

EL CORONEL.—*(Irónico.)* ¿Formulaste tu deseo?

MARÍA.—*(Sin titubear.)* Sí.

EL CORONEL.—Es lo natural. A tus años se llevan todos los deseos a cuestas.

MARÍA.—Y después, ¿se cambia?

EL CORONEL.—*(Mirándola.)* A su tiempo lo sabrás. *(Pausa.)* Pero dime, ¿por qué siendo tú tan joven y bonita no anhelas abandonar este sepulcro blanqueado?

MARÍA.—No lo sé; y es mejor que así sea.

EL CORONEL.—¿No suspiras al pensar en alguien? ¿Alguien a quien ames?

MARÍA.—No.

EL CORONEL.—¿Nunca has amado?

MARÍA.—Nunca.

EL CORONEL.—Entonces no has vivido. ¿Te faltará capacidad?

MARÍA.—¿Capacidad para amar? No lo entiendo.

EL CORONEL.—¿No te congela la soledad? Te has de sentir terriblemente sola durante la noche sin fin del invierno. No te atreves a hablar conmigo y con las mozas no quieres hablar. ¿No es esta soledad un suplicio?

MARÍA.—Aquí no me siento sola. Veo allá, abajo, los hornos y los graneros diseminados, igual que rebaños pastando. La vista del gracioso techo de la cabaña de Nissa me alegra siempre, y más allá, por la noche, varias luces me guiñan desde las chozas del Bajo Grindas.

EL CORONEL.—La chusma se empeña hoy en pasar la velada a la manera de sus señores.

MARÍA.—Tal vez esa luz ampara a una mujer en las agonías del parto, o a un hombre en la agonía final.

EL CORONEL.—*(Violentamente.)* ¿Agonías? Esas gentes están bebiendo y pecando, de eso se ocupan allá abajo. Pero ya basta de luna. Voy a cerrar. *(Sale rápidamente por el hall y cierra las persianas desde afuera. María ha quedado pensativa; luego, mecánicamente, principia a preparar la cama, con lentitud. El Coronel regresa; antes de entrar en la habitación se detiene en el umbral y sacude la nieve de sus pies. Se dirige al sillón, se sienta y se queda viendo a María con fijeza.)* Muy bien, María. Ablanda la cama, pero hazlo con ternura. Considera que preparas tu lecho nupcial. *(María se yergue rápidamente, quedándose inmóvil, de espaldas al Coronel. El se dirige a la puerta, la cierra y echa el cerojo, guardándose las llala cierra y echa el cerrojo, guardándose las llaves en la bolsa.)* Ahora, tú que me conoces tanto, dime si lo habías sospechado. *(María perdido?*

MARÍA.—No.

EL CORONEL.—¿Lo esperabas?

MARÍA.—Sí. Durante los últimos días.

EL CORONEL.—Posiblemente hasta lo habrás deseado. Y a mí, como a perfecto idiota, hasta esta noche se me ocurre.

MARÍA.—*(Callándolo con una mirada.)* Lo he presentido en los últimos días. Yo he visto cómo su maldad aumenta de hora en hora; he advertido cómo su inquietud lo empuja de mal en peor. Tanto veneno en el corazón acaba por desbordarse.

EL CORONEL.—¿No sabías que la gente toda te supone mi manceba?

MARÍA.—*(Bajando los ojos.)* Hasta hoy lo supe.

EL CORONEL.—Y no obstante eso, permaneces tranquilamente en mi casa.

MARÍA.—Las gentes no podrán hacerme salir o quedar.

EL CORONEL.—Supongo que eso dependerá de mi conducta. ¡Espléndido! ¡Esto ya parece sermón! *(Calla un instante.)* ¿Crees tú, como los zafios de la aldea, que estoy loco?

MARÍA.—No, yo sé que no lo está.

EL CORONEL.—¿Qué es lo que piensas de mí? *(María permanece muda.)* ¿No te espanta cuando me da en la cabeza montar el garañón por las habitaciones de la casa? ¿Y cuando acribillo a balazos los platos en la cocina?

MARÍA.—Sí, tiemblo.

EL CORONEL.—*(Satisfecho.)* Me lo figuraba.

MARÍA.—Pero no tiemblo por mí, sino por usted.

EL CORONEL.—Sobra esa piedad. Confiesa que has sentido miedo de lo que pudo suceder.

MARÍA.—No; desconozco ese miedo.

EL CORONEL.—*(Viéndola fijamente.)* Pues bien, esta noche lo conocerás.

MARÍA.—Muerta ya, no importa lo que suceda.

EL CORONEL.—*(Riéndose.)* Dramático rescate mediante el suicidio. ¿Qué podrás hacer? El rifle está descargado, te lo aseguro. Hay una bala incrustada en la cabeza del cerdo.

MARÍA.—Coronel, si emplea la fuerza dejaré de respirar hasta rodar sin vida.

EL CORONEL.—Sencillo, aunque muy efectivo recurso. Nadie tuvo jamás tamaña voluntad.

MARÍA.—*(Con serenidad.)* Entonces seré yo la primera.

EL CORONEL.—*(Desconcertado, sonríe burlón.)* Bella frase. ¡Nunca soñé que mi casa albergara a Juana de Arco o a Carlota Corday! Sin embargo, todo ha sido una broma. No me satisface emplear ciertas medidas. Aquí está la llave. *(Se la arroja a los pies.)* Si lo deseas, abriré también las persianas. No tiene objeto que te sientas prisionera. En fin, confío en mi táctica. *(Se sienta. María termina de hacer la cama.)* ¿Por qué no tomas esa llave?

MARÍA.—¿Para qué la quiero? Esa llave no abrirá la puerta deseada. *(Pausa. El Coronel se levanta y pasea nerviosamente. Se afloja la corbata. De la mesa de noche toma María una jarra de cristal vacía.)* ¿Debo llenarla?

EL CORONEL.—*(Interesándose nuevamente.)* ¿Irías por agua a la cocina?

MARÍA.—Sí, ¿a dónde más?

EL CORONEL.—*(Titubea.)* Bueno, claro está, habrá que traerla llena. *(Levanta del suelo la llave y entreabre la puerta. María avanza.)*

El Coronel.—Evert no te protegerá, ¿te das cuenta? El me obedece a ciegas.
María.—Lo sé.
El Coronel.—*(Solapadamente.)* Ya lo sabes. ¡Bueno, anda! Pero si pretendes llegar a la aldea, no olvides echarte encima un abrigo. El frío es ahora más intenso.
María.—¿Por qué habría de llegar a la aldea, cuando tenemos agua en la cocina?
El Coronel.—Claro, ¿para qué? *(Abre completamente la puerta.)* Paso a su Alteza. *(Sale María.)*

El Coronel la sigue con los ojos. Camina sin cesar, volviéndose cada vez más taciturno. Junta los cartuchos que están sobre la mesa, los cuenta y recuenta en voz baja. Luego, inseguro, busca entre los libros de la cómoda; abre los cajones del chiffonier. De pronto corre hasta la puerta y escucha atentamente. Regresa al chiffonier y saca uno de los cajones, colocándolo sobre la mesa junto al sofá. Está lleno de medallas, condecoraciones, alhajas y listones que examina pensativo, con un gesto de melancolía que luego se torna irónico. Pausa. María regresa con la jarra llena. Viste ahora de negro y viene pálida.

El Coronel.—*(Se sobresalta, respira agitado pero no se vuelve a mirarla.)* Tardaste mucho, María. ¿No habrás bajado hasta el pozo, verdad?
María.—No, fuí solamente a buscar el agua. Tenía que ponerme un vestido adecuado.
El Coronel.—*(Mirándola, exclama con furia.)* ¿Te has vuelto loca? ¿Por qué razón intempestiva vas y te cuelgas esos lutos?
María.—Es éste el único vestido bueno que poseo.
El Coronel.—Tus ropas de trabajo están bastante bien.
María.—Pensé que no lo estaban mucho. Esta noche no soy aquí el ama de llaves.
El Coronel.—*(La ve asombrado.)* ...en blanco y negro, como las mujeres venecianas. ¿Te has visto al espejo? ¿Sabes que has embellecido de pronto? Que tienes un aire de majestad... Mereces un regalo imperial. *(Toma un puñado de condecoraciones y joyas, pero las vuelve a dejar caer ruidosamente en el cajón.)* Todo esto te pertenece.
María.—¿Qué es todo eso?
El Coronel.—*(Lentamente.)* ¡Qué es todo esto...! Juguetes... Aquí está un broche... recuerdo de una Gran Duquesa... y estos otros... podrías llamarlos luceros caídos del firmamento... Hojarasca del Paraíso... Mira este trocito de carbón; es un objeto peligroso. Si un hombre de treinta años lo tuviese en sus manos, perdería la razón y se figuraría rival de Dios... Tómalo todo, María; todavía tienen valor el oro y los diamantes. *(Vacía el cajón. Caen también dos paquetes de cartas atados con un listón.)* Cartas... *(Las examina, se levanta y las arroja al fuego.)*

María avanza sin prisa, se sienta en el sofá y examina las joyas, un por una, luego, sonriendo tristemente, las deja caer. Pausa.

El Coronel.—*(Locuaz, pero sin pedantería.)* ¿Sabías que hice el servicio en uno de los regimientos de guardias más famosas del mundo, que contaba con la estimación de la Corte y que disfruté de gran influencia en Rusia?
María.—Sí, lo he oído. Antes de su regreso, siendo todavía una niña, con frecuencia oí hablar de usted.
El Coronel.—¿Sabías que renuncié voluntariamente a todo eso, y en forma tan súbita que ni siquiera pedí licencia para partir?
María.—No, yo ignoraba eso. Circulaban rumores contradictorios respecto al motivo de su regreso.
El Coronel.—Y tú, ¿qué has pensado?
María.—Que alguna razón avasalladora lo atrajo, algo más importante que todos los regimientos y que los reinos todos de la tierra... *(Pausa.)*
El Coronel.—*(Luchando contra un estado de confusión.)* ¿Si fuese a despertar a Evert y lo mandase con el trineo a la aldea, ¿crees tú que el médico regresaría con él... a vernos?
María.—¿El doctor?
El Coronel. —*(Impaciente.)* Sí, sí, el doctor... ¿no comprendes?
María.—¡Pero Coronel, si usted jamás ha estado enfermo! A menos que cuando...
El Coronel.—*(Interrumpiendo.)* ¿Crees que vendría? Eso es lo que me interesa saber.
María.—Después de cuanto le hizo y dijo usted el año pasado, difícilmente estará dispuesto a acudir. Pienso que se rehusará, aunque por otra parte, su responsabilidad... el Juramento de Hipócrates...
El Coronel.—¡Juramento! ¡Al diablo con su juramento, yo no lo necesito! Todavía no he caído en las garas de un médico, y puedo prescindir de charlatanes. *(Aumenta su inquie-*

tud.) Pero Evert podría ir por el Juez del Distrito... Sí, sí, eso sería lo mejor. María, te ruego que vayas a despertar a Evert. Dile que ensille y que cabalgue hasta reventar al caballo, con tal de que venga pronto el Juez.

MARÍA.—*(Observando con pena su desazón.)* El viaje a Staffansnäs dura dos horas; y otras dos el regreso. El señor Juez no podría llegar aquí antes del alba.

EL CORONEL.—¡Estás loca! ¡El alba! ¡Cómo puedes suponer que a esta noche seguirá una alborada!

MARÍA.—*(Con voz trémula.)* Mi cálculo es preciso; el Juez no podrá llegar más rápidamente.

EL CORONEL.—Pero él no es la única persona que queda aún sobre la tierra. Envía por los barones de Sjöö, o por el deán... no, el deán no... sí, un sacristán, o un sacerdote, o el organista, o un lunático, lo importante es que llegue alguien.

MARÍA.—*(Que ha permanecido de pie, mirándolo atentamente, con un grito desgarrador.)* ¡Usted guarda al Ahorcado, y sabe ahora que tendrá que morir!

EL CORONEL.—*(Tambaleándose, se apoya en el respaldo de una silla; se pasa la mano por la cara y se yergue haciendo un esfuerzo. Prorrumpe en risa, luego con el habla entrecortada.)* ¡Qué disparate has dicho! ¿El Ahorcado?... ¿Cuando consentí... cuándo autoricé a la servidumbre para hablarme de esa manera?

MARÍA.—*(Estrujándose las manos sin cesar, balbuceando plañidera.)* ¡Tiene al Ahorcado, tiene al Ahorcado...!

EL CORONEL.—Dame un vaso de agua. *(Se hunde en una silla.)*

MARÍA. — *(Acudiendo.)* Aquí... aquí... *(El bebe, se alisa el pelo, arregla su corbata. María le pasa la mano por la cabeza; él no parece advertirlo, pero gradualmente recobra la calma. Pausa. Vacilando.)* ¿Puedo ir a despertar a Evert?

EL CORONEL.—*(Todavía distraído.)* ¿Qué dices?

MARÍA.—Que si Evert deberá preparar el trineo.

EL CORONEL.—No, no tiene caso. *(Pausa.)*

MARÍA.—Si sólo siente usted necesidad de confiar a alguien, ¿por qué no habría yo de ser quien le escuchara?

EL CORONEL.—*(Viéndola, sonríe con amargura.)* De pronto el Coronel Toll se acobardó, conoció el miedo y pidió auxilio a una muchacha...

MARÍA.—*(Tomando un banquito se sienta a sus pies.)* Cierre los ojos y piense que soy otra persona; otra persona con... con algún derecho para estar a su lado.

EL CORONEL.—No la hay. A nadie debo nada y nadie me puede tomar cuentas. Desde la muerte de mi padre me lancé al mundo y me constituí en mi propio juez. Desde aquel momento todo se precipitó sin plan ni medida, como cuando se desborda el agua de un tonel; no fueron, ciertamente, enguantadas manos blancas las que me instalaron en el ejército ruso. Después, al verme nuevamente frente a la puerta de esta casa, me quedé inmóvil en el trineo, como trapo inútil. Pero no tardé en reaccionar y hubiera besado la severa mano del Destino. *(Se anima llevado por sus recuerdos.)* Cuando vestí el uniforme de caballería por primera vez, Napoleón invadió a Rusia con su gran ejército. Nosotros permanecimos en San Petersburgo, atentos, esperando, con el corazón en suspenso, conscientes de que la fuerza más poderosa de la tierra se precipitaba contra nosotros —nos parecía ver el suelo de Europa trepidar al paso de aquellas altas botas. Todo se tambaleaba, todo se disolvía. Aquella fué una época, María, una época de titanes. Nada era imposible, ninguna ambición era demasiado atrevida, ningún arrojo demasiado audaz. Honores, títulos, mujeres, dinero, tierra, mando, tronos... todo ello giraba en el huracán; bastaba alargar el brazo y sujetar con fuerza. Y así continuaba la cacería.

MARÍA.—En aquel año nací yo.

EL CORONEL.—Me arrojé a la guerra como quien se tira al agua. Pero nada me salía como lo deseaba. Cuanto hacía por distinguirme, por sobresalir, por encontrar mi gran oportunidad, todo era inútil. Era como cabalgar con el fracaso por delante. Llegaba muy tarde o con demasiada anticipación; contaba con valor y tenacidad, pero nada podía yo hacer que los demás no hicieran también. Moscú fué incendiado, las huestes invencibles huyeron; nosotros vencíamos siempre, en batallas y hasta sin combatir; obtuvimos una victoria completa, pero a mí me atormentaba el triunfo como las quemaduras de una derrota, porque yo nada había ganado... Sí, subí un peldaño: un leve ascenso y un trocito de oropel sobre el pecho, el primero de todos éstos. *(Señala las medallas.)* Luego

estuvimos acuartelados en Polonia largo tiempo y allá... *(Enmudece.)*
MARÍA.—¿Qué ocurrió allá?
EL CORONEL.—Allá encontré al Ahorcado. Me salió al paso.
MARÍA.—Siempre nos rodean todo género de cosas y somos nosotros los que elegimos.
EL CORONEL.—¡Ahora me juzgas! Para ti es fácil hacerlo, porque no sabes lo que es tener sed de gloria; nada inquieta más que anhelar honores. Compré el Ahorcado a un judío sentenciado a muerte, a un pobre rabino que a su vez lo había comprado en los días distantes de su juventud, a fin de obtener las facultades para decifrar los pasajes obscuros de las sagradas escrituras, que ya nadie sabía interpretar. Temblaba el hombre horrorizado ante la perspectiva de morir dueño del Ahorcado, y me suplicó se lo comprara. Yo no vacilé mucho...
MARÍA.—*(Vivamente.)* Desde luego; no le quedaba a usted otro recurso.
EL CORONEL.—*(Enfático.)* Yo no vacilé mucho. La única dificultad era encontrarle precio, pues desde tiempo atrás todas las monedas del orbe resultaban demasiado valiosas. El Rabino había pagado con un sorbo de agua puerca del Río Vístula y yo discurrí pagarle con un grano de la arena del camino, un grano de arena que él tomó con gran cuidado, guardándolo en una bolsa del caftán. Entonces alargué la mano para recibir al Ahorcado, pero él me contuvo, advirtiéndome que antes debería formular mi deseo.
MARÍA.—*(En voz baja.)* Puedo adivinar lo que usted pidió: ¡poderío!
EL CORONEL.—Sí, ¿qué otra cosa pudo haber sido? "Poderío sobre las criaturas." Y cuando tal cosa pedí, él me entregó al Ahorcado. *(Se lleva la mano a la bolsa del pecho y saca un objeto fosforescente: el Ahorcado. Lo ve largo rato y lo deja sobre la mesa. María observa con ojos desorbitados.)* Cayó la noche y mientras yo cabalgaba rumbo a mi casa, el viento me acariciaba la frente enfebrecida y ese viento era el mismo que agitaba el ramaje de los chopos, entre cuyo follaje se mecía pesadamente el cadáver del judío ajusticiado. Todavía lo veo, ante mí, con la lengua negra entre las barbas mugrientas y el amplio caftán hinchado de viento. *(Se estremece.)* Su lengua estaba negra y tensa y se restiraba sola, de su boca, apuntando hacia mí. *(Pausa. María se mece de lado a lado, con la cabeza entre las manos.)* Llegué enfermo a la finca donde residíamos. Pero el Ahorcado no tardó en manifestar su influencia. La mujer del Comandante había llegado de visita. A menudo la había visto en San Petersburgo; era tal vez la mujer más hermosa que existía, y yo la codiciaba con locura. Ella lo comprendía y siempre se mofaba de mí —pero eso era natural, siendo yo tan pobre y feo, en contraste con los demás oficiales. Pero la noche en que llegué a casa con el Ahorcado, esa noche algo maravilloso tuvo lugar. Estaba yo muy quieto, hundido en un sillón, pensando en ella... deseándola... y ella llegó hasta mí, entró en mi alcoba, lentamente, suavemente, como en los sueños, caminando frente a las habitaciones de su marido y de los otros oficiales, indiferente al riesgo que corría. Caí de rodillas ante ella y lloré. Y más tarde, cuando uno de sus blancos senos reposaba en mi mano, pensé: en este pequeño círculo está marcado todo el misterio de la vida. Pero mi pensamiento no se detuvo mucho tiempo en semejantes consideraciones. Surgieron instantes durante los cuales el Ahorcado precipitaba la sangre de mis venas, y en el campo de batalla lograba imponerme al terror mortal de mis soldados, espoleándolos con la mirada, instigándolos a acometer, a ejecutar lo imposible. Tomé parte en todas las expediciones y combates a lo largo de la frontera rusa, luché en las llanuras germanas y en los desfiladeros del Cáucaso, hasta que de pronto no hubo ya enemigo ante mí. Carne de cañón y dolor de mujer... todo, todo me sirvió de escalón para ascender, y subí... a los veintinueve años ya era Coronel y a los treinta y cinco, cuando ya se había acordado mi ascenso a general... entonces...
MARÍA.—¿Qué fué lo que se interpuso? No sería...
EL CORONEL. — *(Interrumpiéndola.)* Nada fué. Nada que sea posible comprender. Existe un padecimiento que destruye las piernas; éstas se secan, se enjutan y la enfermedad avanza, se extiende hasta llegar al corazón —entonces se acaba todo. También se presenta este mal sin manifestaciones visibles y es igualmente horrible y peligroso.
MARÍA.—Aplicándolo a tiempo, existe un remedio para todo mal.
EL CORONEL.—Busqué ese remedio por diversos países, sin escatimar esfuerzo o dinero, pero todo fué en vano. Así un día saqué al caballo de la cuadra; yo mismo lo ensillé y solo marché al Norte, hacia Finlandia, hacia Uppar Grindas. Cabalgué día tras día, semana tras semana, hasta poder distinguir la torre de la iglesia, los

tejados de la aldea. Cuando pasaba por el cementerio, el caballo se rindió y me vi precisado a caminar las últimas seis millas. Era una mañana de domingo y las campanas llenaban el aire de sonidos. Yo caminaba con la cabeza llena de esa música.

MARÍA.—También yo estaba en la iglesia aquella mañana con —con la familia de Ronnvik. Los fieles comentaban la muerte del caballo y cómo el caballero había abandonado el trineo a medio camino. En la cara de todos se pintaba el asombro.

EL CORONEL.—Sí —tal perece que fué ayer—. Para mí nada ha cambiado. Regresé en pos de algo —pero aquí no estaba . . . Todo sigue ahora como entonces. *(Ríe.)* Solamente los dos aquí, el Ahorcado y yo.

MARÍA.—*(Con timidez.)* Coronel, ¿nunca ha intentado deshacerse del Ahorcado?

EL CORONEL.—He tratado de hacerlo trizas con un martillo, le he disparado la carabina. Lo he lanzado a las llamas de una caldera y a la furia de un torrente. Pero tal como lo vaticinara el rabino, todo ha sido inútil.

MARÍA.—¿Y nunca hubo alguien que deseara —que quisiera comprarlo?

EL CORONEL.—Podrías decirme tú, tú que eres comprensiva, ¿qué cosa hay más insignificante, a los ojos del hombre, que un grano de arena?

MARÍA.—*(Se levanta, va hasta la mesa, estudia con los ojos al Ahorcado.)* Tiene usted razón, no es fácil saberlo.

EL CORONEL.—*(Se levanta, su agitación aumenta.)* Por culpa del Ahorcado huyó la paz de mi vida y si no lo vendo antes de la muerte, tampoco habrá paz para mí en el más alla. *(Pasea nervioso.)* Pero si he de someterme a la fatalidad, cobraré hasta el último instante. Estoy condenado y merecido lo tengo. ¡Hasta el suelo resulta inmaculado junto a mí! *(Arroja un tintero contra el piso.)* En cuanto a ti, María, no podré renunciar a tu cuerpo; tal vez éste sea el último placer que pagaré con el tormento infinito. Hace diez años, por esta época, juré que no volvería a aprovechar el poder del Ahorcado, pero en este momento rompo mi juramento. No faltará entre la lista de mis culpas un solo pecado. Tú no eres tan bella como la primera mujer que me deparó el Ahorcado, pero tampoco harás mal papel en la colección. ¡No intentes huir, no invoques auxilio, que no tiene caso, pues yo no he de renunciar a ti!

MARÍA.—*(Retrocede un paso y se queda rígida, con los ojos cerrados.)* No tengo nada en el mundo, nada que no sea mi castidad y mi amor. Puede usted atropellarlos, se lo permito. A cambio me dará usted el Ahorcado. *(Pausa.)*

EL CORONEL.—*(Acercándose a María.)* Tú —¿me lo comprarás tú?

MARÍA.—Sí.

EL CORONEL.—*(Agitado.)* Y piensas que a los ojos del mundo ese gesto tuyo será más insignificante que un grano de arena?

MARÍA.—Poco sé del mundo, pero yo así lo considero.

EL CORONEL.—Y para ti, ¿qué pedirás al Ahorcado?

MARÍA.—Nada. Nada pido para mí.

EL CORONEL.—¡María!

MARÍA.—Y ahora, habiendo dado voz a mi deseo, me pertenece el Ahorcado.

Toma al Ahorcado. El Coronel trata de impedírselo, pero ella lo sujeta con ambas manos contra su pecho.

EL CORONEL.—¡María!

MARÍA.—*(Sorprendida.)* ¡Mire! *(Regocijándose.)* El Ahorcado se ha vuelto polvo. *(Deja escapar el polvo entre sus dedos. El Coronel, lleno de asombro, la mira y de pronto cae sin sentido al suelo.)* ¡Christopher! *(Se inclina y trata de levantarlo.)*

EL CORONEL.—*(Recuperándose.)* No, no, déjame. Eres delicada. *(María le coloca un cojín debajo de la cabeza y se sienta en el suelo tomándole una mano entre las suyas. Pausa. Suavemente.)* Escucha . . . ¡cuánto silencio! Es el fin de todo, ha terminado la jornada. Por eso vine aquí. Qué bueno ha sido encontrar la muerte en la casa de mi madre. *(María le enjuga la frente. Pausa.)* ¿Cómo podrás perdonarme, María?

MARÍA.—*(Inclinándose sobre él, murmura.)* Te amo, Christopher. Ahora puedo decirlo.

EL CORONEL.—Dame tu mano, María. ¡Ponla sobre mi frente en la hora de prueba! *(Silencio.)* Oigo los pasos de mi madre por el corredor. Oigo la llave descorriendo el cerrojo. Ella viene a despertarme. Empieza a amanecer y suena la esquila . . . No, no llama la esquila de la granja . . . entonces llama . . . es otra llamada . . . *(Muere.)*

MARÍA.—*(Llorando.)* ¡Christopher! *(Se levanta lentamente, toma de la mesa dos velas y las coloca a ambos lados de la cabeza del Coronel.. Se inclina y le besa la frente.)* ¡Ahora, adiós, Christopher!

TELON



LIBROS

VICTORIANO SALADO ALVAREZ. *Memorias* (I "Tiempo viejo." II "Tiempo nuevo.").—EDIAPSA. México, 1946.

FIDELIDAD a un régimen, reciedumbre en la expresión literaria y honradez ante los conflictos de la vida, son premisas sobre las que descansan las *Memorias* del escritor tapatío Victoriano Salado Alvarez. Casi podríamos decir que forman la substancia propia con que fué escrita esta serie de recuerdos —para nosotros de tanta importancia e interés literarios— en que se revela el pensamiento político de uno de los escritores más importantes que sirvieron dignamente al porfirismo. Lo que pudiera haber quedado aún de juvenil aderezo, o propio de un artificial estilo inventado —si alguna vez lo fué así el de Salado Alvarez— está ausente por completo, descartado frente a una recia expresión sintáctica y lingüística que llega de golpe a los hombres y a los hechos, sin dudas con respecto a los problemas que en su vida, poco brillante pero honesta, tuvo que afrontar el diplomático y periodista mexicano. De todo ello subsiste un insobornable apego a sus iniciales principios, a aquello que convertido en estrecha creencia dominaba en la vida y en las obras de don Victoriano Salado Alvarez.

La lealtad de conciencia, incólume a pesar de viajes y de tiempos, cada vez más tenaz y obediente al recuerdo de los años en que supo servir a un régimen y a un hombre, obliga a Salado Alvarez a olvidar algo que, con ser decisivo en su vida, le importa menos que su actuación dentro de la órbita del gobierno porfirista. Me refiero a su obra literaria que, finalmente, es lo que hace sobrevivir el nombre de quien escribió *De autos*. Si mucho se puede traslucir al través de estas *Memorias* no es precisamente la pasión, el interés o simplemente la curiosidad que por la literatura sintió el prosista mexicano. Las referencias literarias son, casi siempre, dirigidas a obras extrañas a la suya, a escritores amigos o que iban dejando de serlo. Las causas de esta ausencia son obvias, si tenemos en cuenta que estas páginas se escribieron cuando el gobierno —o los gobiernos— de la Revolución no se expresaba sino con la violencia, rectificando constantemente lo que sobrevivía del porfirismo. Salado Alvarez, reaccionario por la cuna y por la educación, seguro de que su deber estaba en el lado opuesto, vuelca al calor de sus recuerdos la apología de un Estado que significaba para él la razón misma de su patria.

Si por una parte enaltece a unos, por la otra denigra a los que triunfaron desde la otra orilla ideológica. Las frases y los hechos que cuenta de Francisco Madero llevan el inútil propósito de volverlo ridículo y sin importancia. En cambio se suceden los elogios para el entonces gran presidente Porfirio Díaz. Al hablar de este último, escribe: "Parecía uno de esos plantígrados que asientan con firmeza los pies y tienen el andar seguro para la sustentación y pronto para el ataque y la defensa." Así era, en su conciencia, aquel por quien más admiración y respeto sintió Victoriano Salado Alvarez.

En ocasiones leemos cómo conoció y trató a algunos hombres, muchos de ellos literatos, que cierta importancia han significado en nuestra vida pública. Sus recuerdos de periodista están llenos de episodios que hacen referencias muy directas a quienes directamente trabajaron por el periodismo moderno. De Micrós, ese pequeño gran escritor, dice: "En la conversación, Micrós era alegre, como quien había sufrido tanto y había frecuentado medios tan diversos." Por ahí desfila, en rápidas pero diestras palabras, el mundo intelectual y político de su época. Salado Alvarez fué un hombre que miró de cerca su tiempo y, cuando se hizo necesario, actuó acorde con las circunstancias en que movió su existencia.

Ironía y humor se aparejan si desea empequeñecer personajes cercanos. No están ausentes sus burlas en contra de los diplomáticos de cualquier rumbo terrestre, aunque tampoco escatima el reconocimiento de virtudes que no siempre adornan a políticos y escritores de su alrededor. Todo bajo el inflexible criterio de quien a solas sabe que en ideas políticas sólo hay que equivocarse una vez.

Como sucede a menudo con los memorialistas mexicanos, los primeros años, los de la infancia, cuando con lejanos recuerdos se rehace un mundo todavía no perdido del todo, son los de más interés literario en estas *Memorias*. En Victoriano Salado Alvarez aparecen esos recuerdos sustentados en un ambiente que, por provinciano, presenta un singular reflejo de la vida mexicana. Lo mexicano —venido a él desde la capital de Jalisco donde hizo sus principales estudios nuestro escritor— no se localiza en estas páginas como mera cuestión de estilo, de apariencia frente al mundo, de situación ante los seres y las cosas, sino como lo entrañable, el centro mismo desde donde se mira transcurrir el tiempo y el paisaje. Recordamos en la actitud a Pérez Galdós, en la España de entonces y, quizá, a Baroja en la España actual. Un estilo que acusa ausencia de retorcimiento expresivo, donde nunca "la sintaxis se vuelve *charamusca*," como afirma él de otros escritos. "Aprendí —dice— lo que significaban la propiedad y la concisión en las palabras, y bajo la férula cariñosa de don Pablo Macedo supe cómo es más bello un período sin muletillas ni lugares comunes, despejado de enclíticos y de proclíticos, *purgado*, como decía Icazbalceta, de flecos y borlitas que lo hacen difícil y pedantesco."

En esos originales años infantiles y en los felices de su juventud es donde encontramos la viveza de su expresión y lo flúido del recuerdo. Aún era viva la discusión de liberales y conservadores, y Guadalajara se consideraba, entonces, semillero del mejor pensamiento liberal. Salado Alvarez creció en un ambiente en que la libertad de discusión vivía paralela con la inteligencia. Las múltiples anécdotas que refiere y lo mucho que de ellas inferimos nos reflejan el campo de agramante en que, para los intelectuales tapatíos, se había convertido la ciudad. El se inclinó desde niño por una inquebrantable norma de conducta. Su vida en el seminario y luego la cer-

canía de maestros tranquilos y piadosos, aunada a la raigambre de su nacimiento, le formaron una conciencia que había de acompañarle en los aciertos y en los tropiezos, en los ascensos y en las simas, hasta los posteriores años— después del triunfo de Madero y de las diferentes causas que a Madero han seguido— que fueron los más difíciles en su vida y que estas *Memorias* no describen, ignoro si por discreción o por no pecar de inoportunas.

A. Ch.

SALVADOR NOVO. *Nueva grandeza mexicana.* — Editorial Hermes. Premio Ciudad de México, 1946.

EL PRIMER acierto que debe abonarse al libro con que Salvador Novo nos recompensa de los largos intervalos literarios que sus tareas periodísticas le imponen, es precisamente la sagaz aplicación de un agudo sentido de lo viviente y oportuno a la composición de una crónica de nuestra ciudad que, continuando una antigua y múltiple tradición histórica y literaria, la enriquece con tantos méritos como las mejores. La *Nueva grandeza mexicana* de Novo no viene a prolongar, sin embargo, la crónica en el estado y las condiciones en que la habían fijado los escritores modernistas —de Gutiérrez Nájera a Gómez Carrillo— y sus prolongaciones. A su gusto por las estampas aderezadas y espirituales, Novo ha preferido el más directo y libre método de nuestros primitivos cronistas ciudadanos que, siguiendo un sencillo pretexto —la visita a la ciudad de un fuereño, los endecasílabos de una octava real—, articulaban la sucesión de su relato. Para que conociese la ciudad de México una señora que iba a ingresar a un convento, Bernardo de Balbuena, a principios del siglo XVII, escribió su *Grandeza mexicana* que hoy nos muestra más la fuerza de sus hipérboles que la eficacia narrativa de su pluma. Para substituir los textos que se empleaban en la Universidad de la Nueva España para la enseñanza del latín, Francisco Cervantes de Salazar compuso sus *Diálogos latinos* que describen con gran circunspección el estado de nuestra ciudad y sus alrededores de entonces en el año 1544. Para recreo e ilustración de sus contemporáneos y para que la posteridad cuente con una crónica fiel y sabrosa de Mérico y sus habitantes más connotados en 1946, Salvador Novo escribió esta *Nueva grandeza mexicana* que reconoce como inspiración a las dos anteriores y que viene oportunamente a recordarnos la capacidad literaria que, al lado de su cotidiano ejercicio periodístico, no ha cesado de acrecentar el autor de *Return ticket.*

El pretexto del libro: enseñar la ciudad a un fuereño, y precisamente, a un regiomontano. Su pulpa: el estilo ondulante e irónico de Novo, su conocimiento de los hechos y dichos de los personajes de la ciudad, su largo apego por nuestra metrópoli, el conocimiento de su historia. Y con aquel pretexto y estos materiales enhebra Salvador Novo en los versos de Bernardo de Balbuena —que también guían su *Grandeza mexicana*— la crónica con que ganó el Premio de la Ciudad de México. Con todo, estas pequeñas convenciones que se impone la lelvan a algunas incongruencias, cuando no, olvidándolas, hace perder el equilibrio a su obra. La necesidad de mostrar a su turista una parte tan agravante de nuestra vida como son los camiones, le hace subirle a uno de ellos que deberá ser —para enlazar la narración con los nuevos transportes aéreos— un "San Lázaro" que les conduce a Balbuena. De allí y de tan infamante vehículo los pasajeros van a comer a "Ambassadeurs," lo que sólo se compadece si, en el primer caso, la elección fué del regiomontano y en el segundo de Novo. Más adelante, el peso de la historia, la fuerza de las amistades poderosas y el elogio correspondiente a las autoridades de la ciudad ahogan los últimos capítulos, más débiles sin duda que los muy agradables y lozanos con que se abre el libro. El humor mismo, la crónica viva y aun el sentido periodístico han dejado el sitio a enumeraciones, ponderaciones y considerandos que puede achacar el lector a la prisa con que quizá fué aderezado el libro para ocurrir al certamen o a cierto cansancio que dejó llegar a su estilo Salvador Novo. Salvador Novo nos ha mostrado un retrato de la ciudad de México que nos descubre o nos recuerda mucho de lo que la frecuentación diaria nos ocultaba; y que descubrirá y recordará a los hombres de mañana esta extraña vida y esta curiosa y compleja ciudad de México de los hombres de hoy.

J. L. M.

J. RUBEN ROMERO. *Rosenda.* —Editorial Porrúa. México, 1946.

COMO si relatara, pues con palabras más de diálogo que de pluma fué escrita esta *Rosenda* sentimental y campesina, Rubén Romero vuelve a revivir un nuevo capítulo de sus experiencias. Ni inmoral ni nimia, con un estilo cada vez más depurado y sin olvidarse de su substancia tan arraigada al ambiente mexicano, esta pequeña novela que acabo de leer expresa una muestra diversa de la sensibilidad creadora del novelista. En sus últimas obras, que a mí me han parecido inferiores al prestigio de que disfruta su autor, aún no se había hecho patente con claridad este nuevo aspecto en la concepción de la materia novelística que ahora apunto. No le aleja, sin embargo, de la índole predominante en su prosa desde que inició su carrera literaria. Queda al fin un estrato de sabor pueblerino, en el mejor significado de la palabra; de olor a campos, de tacto mexicano. Y aunque en otras de sus novelas de pronto domina lo imprevisto, lo brusco, lo obsceno y lo desagradable, en *Rosenda* nunca llega a perderse la armonía necesaria para que la obra de arte no deje de serlo y se convierta —independientemente de su valor como recuerdo o simple sucedido— en un ejemplo de mal gusto. Si en ocasiones el estilo, ahora diáfano y persistentemente sencillo, se le cubre de figuras literarias, superficiales, en cambio el sentido en que está escrita esta novela no olvida ni por un momento su legítima raigambre.

Leemos a Rubén Romero como si lo escucháramos. A tal grado el reflejo de su pluma trae aparejada la vívida representación plástica de aquello que describe: los viejos, los niños, los árboles, aun el ambiente en que desarrolla sus ingenuos argumentos, todo vale como un espejo de la vida misma. Quizá esta apreciación no sea de pronto un juicio literario ni una norma justa para la comprensión y el gusto de *Rosenda;* pero cuando haya transcurrido tiempo y sus obras se empiecen a ver a distancia, lo que aquí afirmo será seguro juicio para acercarse a toda la novela de Rubén Romero. Algo semejante ha ocurrido con la novela de la Revolución y en tal período debe incluirse buena parte de la obra de este novelista. Porque lo mexicano en él es algo más que el uso

de las frases, de los dichos populares, de los giros del lenguaje propios del hombre humilde de México. Reside sobre todo en el mundo que su palabra implica, en lo que su frase arrastra, en eso que vemos y sentimos quienes de esta tierra somos.

Rosenda es un libro finamente pensado. Quizá por no ser del todo una novela sino un esquema apenas que pudiera contener las complicaciones temáticas y teóricas de lo que es propiamente una novela, no cae, como es común en otras ocasiones, en esas directas preferencias que Romero generalmente desliza con intención de amedrentar al señorito lector. Aquí resume mucho de su amoroso espíritu, en un discreto lenguaje y con un equilibrio que impide rebasar su importancia o su función a ninguno de los episodios que rápidamente se suceden. El final de la obra, inventado o imaginado por el propio escritor, redondea una situación que en la anterior página había quedado inconclusa. Su mérito se halla a la par con el libro entero. Al lado de la ironía, de la crueldad para consigo mismo de que siempre se hace objeto Rubén Romero en lo que escribe, y parejamente a la levedad de la trama, se sostiene una que otra pincelada que dibuja, aunque desdeñosamente, a la ligera y con buen humor, el mundo en que habita nuestro pueblo. No se olvida Romero que tras de ese argumento que él crea se halla oculta, sirviendo de fondo, la incesante lucha de los hombres. Esta *Rosenda*, nacida de ellos y entre ellos viva, con su conciencia fiel y su obediente conducta designa una ternura, nutrida de las ambiciones y los dolores humanos, más llena de tristeza que de tranquilidad. Si tal quiso decir Rubén Romero, así está expreso en estas delicadas páginas de la mexicana *Rosenda*.

A. Ch.

SARA GARCIA IGLESIAS. *Isabel Moctezuma.*—Ediciones Xóchitl. México, 1946.

ES FRECUENTE el cruce o rozamiento de la novela y la historia. A veces se dan las manos y van cogidas largos tramos, a despecho de los eruditos. Ambas tienen por suyo, como afirma Menéndez Pelayo, el mundo de la realidad humana. De ella toman, historiógrafos y novelistas, los elementos que dan vida a sus obras.

En particular, la metodología histórica no acepta ese maridaje. Y a causa de tal intransigencia, para salir del apuro, se ha trazado una resultante con el nombre de *historia novelada* o el peor de *novela historia*, a la que se acoge, como otras, Sara García Iglesias.

Su novela *El jagüey de las ruinas* (Premio Miguel Lanz Duret, 1943) prometió una escritora digna de llegar al estadio de los autores de recordación perdurable. Pues bien, Sara García Iglesias, que con tan buen pie hizo entrada en la novelística mexicana, retrocedió, al parecer asustada de su triunfo, e intentó la ruta histórica. Se propuso, entonces, redactar una más de las *vidas mexicanas* dirigidas por Eduardo Ontañón; serie que no la forman libros eruditos sino de divulgación propiamente dicha, de donde su cualidad privativa se sustancia en la forma, en un estilo fácil y ameno, en lo literario.

Como fuentes de información para reconstruir la vida de *Isabel Moctezuma*, la última princesa azteca, Sara García Iglesias se valió de una amplia bibliografía, predominantemente de las crónicas de la Conquista. Y en esas fuentes, por desgracia, se ahogó.

En efecto, algo más de las dos terceras partes del libro ofrecen una engolosinada descripción del anuncio de la llegada de los españoles, del arribo de éstos a la altiplanicie, de la conquista de Tenoxtitlán y, en raras ocasiones, unos cuantos párrafos relativos a Tecuixpo —más tarde, ya bautizada, *Isabel Moctezuma*— intercalados en medio de escenas de guerra, prisión, castigo, venganza. Hay, no debe negarse, algunas páginas iniciales que hablan de corrido de la infancia de "Capullo de Algodón Blanco," pero nada más. A punto de terminar, el libro narra los cinco matrimonios de Isabel, sus amores ilícitos con Hernán Cortés... y la cristiana muerte de la hija de Moctezuma.

Evidentemente, la feliz creadora de *El jagüey de las ruinas* fué arrebatada por el interés y la poesía de las crónicas, cuyos autores, en nueva empresa conquistadora, se apoderaron de la mayor parte del espacio del libro, de tal modo que, al revés de lo que el lector espera, el fondo ganó el primer plano y el personaje principal se convirtió en un mero accidente.

La prosa equilibrada y justa de Sara García Iglesias acusa, esta vez, cierto descuido. Con todo, la colección de la Editorial Xóchitl no ha hecho una adquisición censurable. *Isabel Moctezuma* es un libro de divulgación que será leído con agrado y ganará la preferencia del público, en parte, gracias a la popularidad de la escritora.

Isaac ROJAS ROSILLO

POESIA ESPAÑOLA *(Del siglo XIII al XX)*. I. "Las cien mejores poesías de la lírica española." II "Las cien mejores poesías españolas contemporáneas." III "Las cien mejores poesías españolas del destierro.") Selecciones y notas preliminares de Joaquín Díez Canedo y Francisco Giner de los Ríos. Prólogo de Enrique González Martínez.—Editorial Signo. México, 1945.

COMO sucede siempre en libros de esta especie, las diferencias de criterio con respecto a lo seleccionado implican divergencias de gusto. No es sólo el acierto en la selección, en el poema que a juicio del antólogo debe aislarse de la corriente en que está inserto y traerse a las páginas de la antología, sino también la preferencia y el personal gusto que se ejerce en una materia tan extensa y de tantas calidades, lo que debe tomarse en consideración al tratar de un libro de esta índole.

Para estas trescientas poesías que publica Signo (distribuídas en tres volúmenes de diferentes intenciones) se explican experiencias pasadas, alguna de ellas reconocida e ineludible en trabajos de esta condición, como la de Menéndez Pelayo. Los cambios en lo que se elige en el primer tomo —dedicado a "Las cien mejores poesías de la lírica española"— dan a esta selección otro aspecto que la hace variar de la anteriormente citada. Además, la inclusión de Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez sitúan hasta el actual momento estas cien poesías. La presencia de otros poemas diversos, notada en las palabras preliminares que ahí pone Joaquín Díez Canedo, refuerza la defensa de su criterio y el nuevo sentido con que está preparada la selección.

La poesía contemporánea españo-

la, iniciada aquí con el Modernismo y concluída en los penúltimos poetas españoles, hubiera sido más verdadera si abarcara a los poetas que llamamos jóvenes. Con quitar algunos poemas de quienes aquí aparecen desmedidamente representados, y colocar en esos sitios a varios de los últimos poetas cuyos nombres no hay para qué citar, pues han iniciado una obra que los antólogos no ignoran, se habría completado el libro, a riesgo, sin embargo, de tener puntos de contacto con el ultimo tomo, el reservado a las poesías del destierro. Poetas hay que, a pesar del gusto privado que yo mucho respeto, se encuentran mal seleccionados. Por ejemplo: a Unamuno, desgraciada o felizmente, no es posible concebirlo sin que aparezca un fragmento de *El Cristo de Velázquez*.

El volumen final contiene poesía escrita en su totalidad fuera de España por los poetas que el fascismo desterró. La obra que con tal sentido publicó en Chile J. R. Morales, el año 1943, adolece de la imperfección de incluir a los poetas exilados pero en vista de la totalidad de su poesía y no sólo de la escrita en tierras ajenas. Esta que leemos ahora cumple su título y contiene exclusivamente poesía del destierro. Comienza con Enrique Díez Canedo y se cierra con Juan Rejano. Notamos la repetición de algún poema que en el volumen anterior se publica. (Emilio Prados está representado con los mismos versos en los dos volúmenes.) Escrúpulos del seleccionador —Francisco Giner de los Ríos— le impidieron incluirse él mismo, no obstante que su obra tiene un estimable sitio dentro de la poesía joven de España.

El prólogo general, escrito por Enrique González Martínez, con sencilla palabra hace referencia a la poesía española. Es una guía que instruye y que facilita el camino por ese extenso campo de España.

A. Ch.

GUSTAVO RUEDA MEDINA, *Las islas también son nuestras*.— Editorial Porrúa, S. A. México, 1946.

AQUEL que haya tenido ocasión de leer meses atrás el libro *¿Quién tiene un sacacorchos?* advirtió, de seguro, en Rueda Medina una patente aptitud novelística. Pero como esas facultades se ejercitaron ahí en los polos extremos de un humorismo despreocupado, juvenil, y una gravedad adulta que arrastró al autor a perfilar inclusive las normas adecuadas para la reorganización de un servicio oficial —concretamente el de nuestra Armada que, contra lo que pudiera suponerse, no anda por el mar sino por los suelos, Rueda Medina tuvo que vérselas con serios escollos formales para conseguir esa unidad de tono, de metódica respiración literaria que absorbe al lector riguroso. Porque en verdad resultaba brusca la transición de una sencilla escena humana, al convincente pero allí impropio pasaje de aridez donde se apuntan las fallas e imprevisiones que deben subsanarse.

En el segundo intento, *Las islas también son nuestras*, encontramos ya una fusión más armoniosa del hombre, el paisaje y el estilo. Desarrollada en el ambiente marino de Isla Mujeres —una de las extremas porciones territoriales mexicanas que emergen a la luz desde la transparencia del Caribe—, recorren las páginas de la novela unos personajes enteros, con sangre y nervios vibrantes, en quienes la cotidiana sensación de aislamiento agudiza las reacciones ante los estímulos eternos: el trabajo, la sensualidad, los ensueños. El afán constructivo del íntegro Morón; la pasividad atormentada con que el maestro Gallardo sobrelleva su destino de infrahombre a quien una esposa que le es superior apenas tolera; el ánimo sereno con que esta mujer ve transcurrir los días de tedio en tanto la tentación no le azuza las potencias femeninas e inspira actitudes de resuelta enamorada; el ímpetu amatorio del teniente Miller, que en la escala de la culminación es sofrenado de modo tajante por un traslado. Estas y otras incidencias hábilmente matizadas en el cuerpo del relato confieren a *Las islas también son nuestras* una calidad que no es común hallemos en la producción de supuestos aprendices y, mucho menos, entre las obras presentadas a concursos donde, como la maledicencia da en decir, se acostumbra seleccionar las menos malas. (Esta novela fué elegida para otorgársele el "Premio Lanz Duret 1945.")

El autor es, según nuestras noticias, un joven capitán de marina. Dada la posición geográfica de México, país estrechado en toda su extensión por los brazos de dos grandes océanos, resultaba inexplicable que hasta aquí no le hubiera nacido un novelista del mar. Rueda Medina da pruebas de hallarse tan dotado para la narración, tan bien pertrechado de malicia literaria, que no sería esperanza descabellada tratar de encontrarlo en él. Siente el mar, lo sabe describir sobriamente —a pesar de cierto pasaje en que, con barroquismo de torturado preceptor, establece una equivalencia del movimiento del oleaje con las formas específicas del terceto, las octavas reales, los alejandrinos y demás. Tiene otra cualidad que no abunda: una fluidez de buen humor que, más allá de ciertas intermitencias en que decae, renueva a cada tantas páginas, en quien lee, una sonrisa de comprensión y buen placer.

El humorismo es un elemento que pide ingreso en la novela mexicana, porque a menudo ésta incide en un pesimismo atroz, desolado, que ni llega a la hondura orgánica de los rusos ni permite aflorar la gama entera de las características de nuestra gente, que es capaz de morir sonriendo ante el patíbulo si momentos antes tuvo ocasión de mofarse de la muerte y la solemnidad del instante.

Releyendo lo escrito, me gana el temor de que haya estado demasiado entusiasta ante la muy estimable realidad que es *Las islas también son nuestras;* ello no me arredra gran cosa, porque es lo menos que puede hacerse en un país donde se regatea el estímulo cuando no se tienen amistades en el medio. De lo que sí estoy seguro es de que Gustavo Rueda Medina será saludado, a través de sus obras futuras, como un novelista valioso y distinto a los que contamos hasta aquí.

A. ACEVEDO ESCOBEDO

---

o NOTAS o

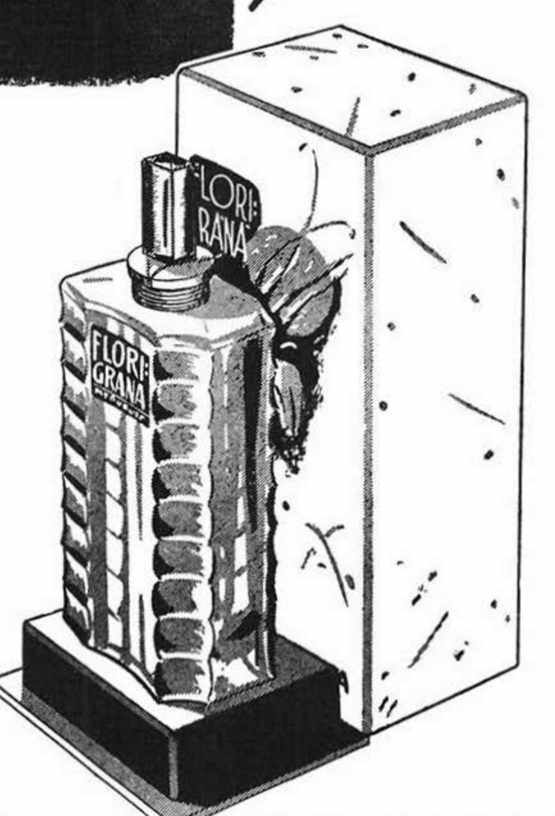
ARTE Y CONVENCIONES

Hállase el arte, como la ciencia, libre de todo lo positivo, limpio de todo producto de la convención humana. Ambos se precian de ser en absoluto *inmunes* al capricho de los hombres. El legislador político puede, sí, cercar los dominios del arte y de la ciencia, pero no reinar en ellos; puede proscribir al amigo de la verdad, pero la verdad subsiste; puede rebajar al artista, pero no falsea el arte.

Federico SCHILLER
(La educación estética del hombre.)

FLORI-GRANA

El Perfume que tiene todo...



COLONIA

LOCION

POLVOS

JABON

MYRURGIA



Color...

AÑO IV *EL* VOL. XII

HIJO PRÓDIGO

INDICE



Abril Mayo Junio

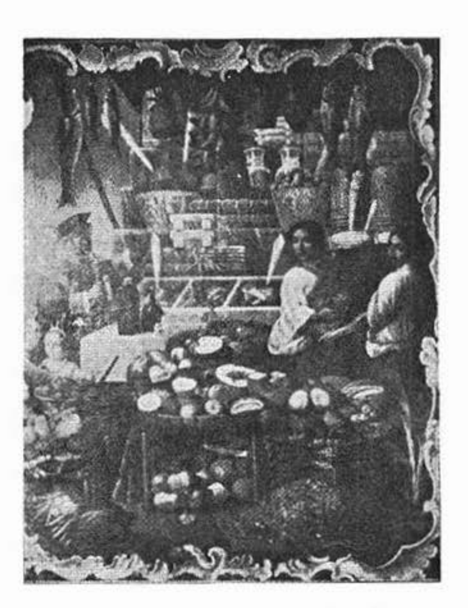
MEXICO
1 9 4 6

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE; MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE (ECC. I. 4) EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE (JOB. 14. 1 y 2) • Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA (SALMO I)

VOL. XIII. NUM. 40 JULIO DE 1946

EL HIJO PRÓDIGO

REVISTA LITERARIA



SUMARIO

○ EL HIJO PRODIGO ○

AÑO IV. VOL. XIII 15 DE JULIO DE 1946 NUMERO 40

○ *S U M A R I O* ○

L I B R O S

○ *I L U S T R A C I O N E S* ○

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Fundador, *Octavio G. Barreda*. Editor, *Isaac Rojas Rosillo*. Director, *Xavier Villaurrutia*. Redactores, *Alí Chumacero, Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, José Luis Martínez y Rafael Solana*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 2.00 moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.60). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 20.00 (en E. U. A., Dls. 6.00). Números atrasados, $ 2.50. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.

TEXCOCO



En Texcoco y sus alrededores encontrará el turista estudioso lugares de gran interés arqueológico; así como también manifestaciones arquitectónicas de los primeros días de la conquista, hasta las floreadas ornamentaciones del siglo XVIII

Además, amplios campos donde se respira un ambiente puro que hace olvidar el ajetreo capitalino.

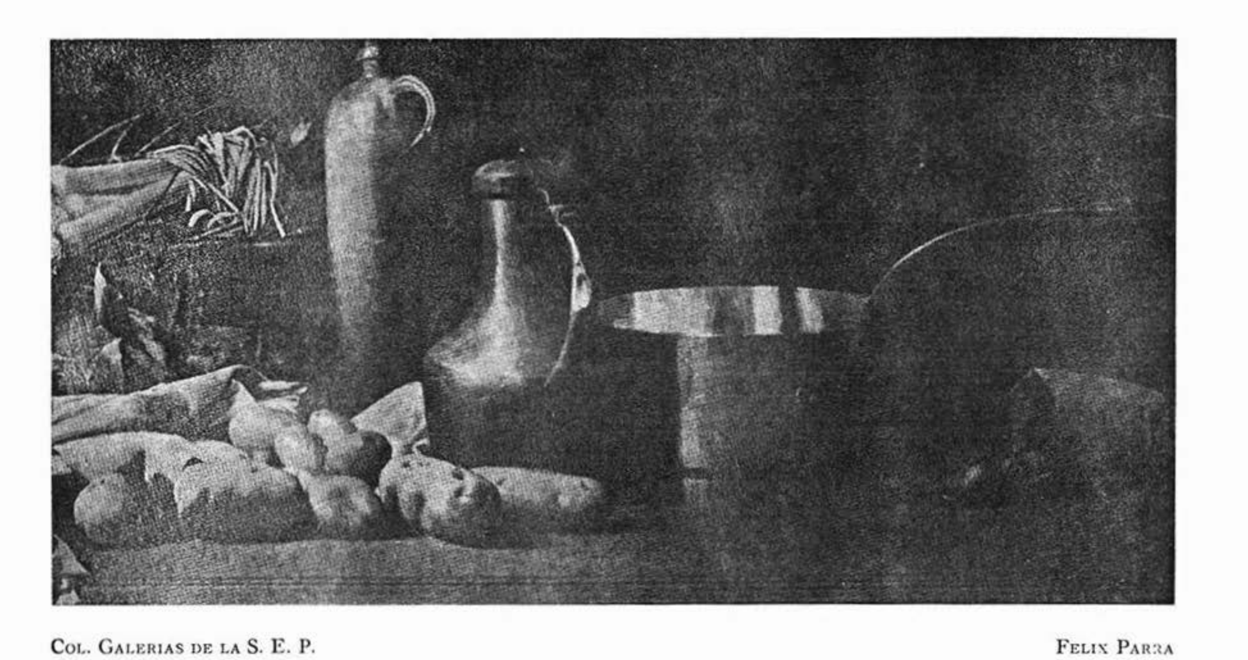
ADMINISTRACION DE LOS

FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO



RPM
RADIO PROGRAMAS DE MEXICO

Lámina I



Col. Galerias de la S. E. P. — Felix Parra

Bodegon

EL

HIJO PRÓDIGO

AÑO IV, VOL. XIII, NUM. 40  15 DE JULIO DE 1946

LA UNION MEXICANA DE ESCRITORES

SE INTENTA ahora, nuevamente, integrar otra asociación de escritores mexicanos que reúna no sólo a los de un determinado modo de pensar, de ideología dirigida en tal o cual sentido, sino a la totalidad de los hombres de pluma, sin distinción ni discrimen de su pensamiento político. No será, en este caso, "lo político" el carácter exclusivo de la Unión, como lo fué algunas veces en las efímeras asociaciones que ininterrumpidamente se ha visto nacer y morir en México, en ocasiones sin pena ni gloria. Por el contrario, apoyándose en experiencias pasadas, hoy se recurre a "lo cultural" como distintivo de la proyectada agrupación. Se pretende trabajar amparados en una actividad que no desuna a los escritores, sino que sea su principal pretexto de permanecer asociados. De esa manera, no la Política sino la Cultura será el motivo y la meta sustancial que persiga la Unión Mexicana de Escritores.

Dicho esto así, con llaneza, la Unión nos parece no únicamente viable sino necesaria. El hecho de que en México se cultive una literatura prolífica y, al mismo tiempo, se carezca de una sociedad similar a las de todos los países cultos, creemos no debe seguir subsistiendo. Y como políticamente —nunca fué ni lo será— posible atraer a la totalidad de quienes escriben, la solución nos parece, a más de lógica, atinada. Que los escritores se afilien a su gremio, y de esa manera sus derechos serán vistos con más respeto, es decir: su opinión tendrá, naturalmente, más significación.

Pero puede suceder -de hecho está sucediendo- que la flamante Unión Mexicana de Escritores no sea efectivamente de *escritores*, sino de presentidos o pos-olvidados hombres que, por haber intentado escribir alguna vez, sientan el deseo gregario de formar corporaciones que les inventen y defiendan intereses culturales que nadie ha tratado de atacarles, ni de reconocerles. La mediocridad de una asociación de tal naturaleza haría que el reflejo de nuestra literatura se definiera, muy a menudo, de acuerdo con la pobreza intelectual de sus miembros. Por ello, opinamos que una agrupación puede llegar a ser perjudicial si no se planea de antemano -por escritores de intachable probidad- la forma en que puede moverse y debe ser dirigida. En esta forma, los objetivos esenciales se verán satisfechos y se cumplirá con una necesidad inmediata: la de agrupar, en bien de la cultura de la nación, a quienes expresan el pensamiento mexicano.

Los escritores de esta revista estamos convencidos de que si la Unión Mexicana de Escritores se constituye por medio de una asamblea en que participen los *verdaderos escritores*, y se entrega su destino a auténticos hombres de pluma, podríamos crear la asociación más respetable y respetada del país.

En principio, pues, aceptamos y encomiamos la iniciativa para crear una Unión Mexicana de Escritores y, en tanto se trabaje bajo la dirección de los más aptos, pugnaremos porque la inteligencia se sobreponga siempre a la ineptitud.



CATARSIS DEL MEXICANO

o POR CESAR GARIZURIETA o

EL ARTISTA realiza su obra objetivando su sensibilidad por medio de la *intuición lírica;* de sus sentimientos, que son intangibles, crea algo material o inmaterial, pero que se puede percibir por conducto de los sentidos. La *contemplación del sentimiento* constituye el arte. El artista proyecta sus sentimientos por medio de imágenes, sea en las artes plásticas, la música o la poesía. Estas ideas no son propias, son un precipitado extraído de *La estética en una nuez* de Benedetto Croce, que escribió para la Enciclopedia Británica.

Podemos explicar lo anterior con el ejemplo de Alejandro Dumas (padre), quien al escribir sus novelas representaba a sus héroes objetivamente por medio de muñecos que él mismo fabricaba, pues como eran muchos los personajes, lo hacía así para no equivocarse con ellos, matando a uno que ya había enterrado en el capítulo anterior. En un cajón de su escritorio ocultaba al personaje que viajaba y en otro al que se enamoraba o moría. Es una buena manera de entender el arte con esta escenificación que hacía Dumas de sus novelas: sus personajes eran sentimientos materializados.

El hombre crea su obra de arte de acuerdo con su sensibilidad y la naturaleza que le rodea; pero, principalmente, consecuente con su mundo social que integran los mismos hombres. Se puede repetir la sentencia de Séneca: "El hombre no puede saltar sobre su propia sombra." El artista, como el loco, es realista, exacerba sus sentimientos con raíces profundas de la realidad. El loco de la ciudad de México puede sentirse general, millonario o presidente de la República, pero de ninguna manera esquimal, porque esto último está fuera de la esfera de su experiencia. El artista realiza su obra por medio de sus sentimientos y con imágenes extraídas del medio que le es propio.

La literatura, como contenido social, es la imagen de la realidad en que vive el artista, es la representación del mundo en que habita de acuerdo con su época, costumbres, hábitos o lenguaje. Lope de Vega y Calderón de la Barca, en sus obras de teatro, se ocupan de los problemas de su época: la lucha de los señores feudales en contra del rey, por entonces protector del pueblo. El monarca, en el advenimiento de la monarquía, es un revolucionario que se constituye en defensor del pobre en contra de la voracidad de los caballeros feudales. Miguel de Cervantes Saavedra, en *Don Quijote,* articula su pensar personal con la época en que vive, critica una falsa literatura de pastores y caballeros que no existen y salva al pícaro encajado en la realidad española. Voltaire, hablando por boca de *Cándido,* destruye con su sátira la filosofía de Leibnitz, llamada del optimismo. En cualquier circunstancia trágica o cómica el personaje suele repetir: "estoy en el mejor mundo posible," premisa básica del autor de *Tratados fundamentales,* Jonathan Swift, cuyo personaje, Gulliver, ya sea en el país de los enanos o de los gigantes, critica la filosofía de los sentidos de Jorge Berkeley, que hace de éstos la única forma del conocimiento. La literatura no es una simple creación espontánea de la mente humana: responde a una realidad que el artista palpa con la razón y expone en forma poética.

La literatura mexicana no ha creado todavía un personaje que represente el tipo del mexicano, para caracterizarlo desde un punto de vista psicológico, porque no penetra en la raíz del pueblo, aunque sí existen titubeantes perfiles que pueden servir para

crearlo en el futuro. Los personajes de la literatura son puro vestido, carecen de alma; en lo psicológico les falta profundidad; actúan ante la vida como muñecos; son falsos charros de película vestidos de particulares, o títeres con cabeza de garbanzo y ataviados con papel de china. Lo vemos con los personajes de don Carlos González Peña o don Federico Gamboa. *Santa*, pese al arcaico 606 y al turbio permanganato y sus mejores sucedáneos, neo-salvarsán y penicilina, es nada menos que la Naná de Emilio Zola, retratada por el fotógrafo Napoleón, vestida de china poblana, allá por el pedregal de San Angel.

El metabolismo espiritual del escritor debe vivir de acuerdo con su época; pero los escritores, principalmente los del siglo pasado y parte del presente, han importado, como si se tratara de ultramarinos, forma y contenido de otros países, de aquí que no se incube el personaje en la novela o el cuento. Hasta hoy los escritores empiezan a fijarse en lo local y popular. En tipos psicológicos no hemos creado todavía una especie de *Quijote* o un *Cándido*. En el ambiente nacional existe una mezcla de disímiles estratos sociales, unos no liquidados y otros por nacer, feudalismo, liberalismo, capitalismo y ensueños socialistas; de estas capas sociales no ha salido nada definitivo para crear el tipo del mexicano, pero, repito, existe una naciente literatura patria con brillantes perfiles psicológicos de lo que puede ser, en el futuro, el tipo del mexicano.

Para comprender el arte, que es un producto de la sociedad, necesitamos poseer una noción del hombre que la constituye y conocer su esencia. Debemos, pues, descubrir un hombre arquetipo del mexicano que sea metro, patrón o máximo común divisor de la sociedad en que vivimos. No es necesario inventarlo porque se puede extraer de la realidad; no podría ser, desde luego, Diego Rivera, José Vasconcelos o Lázaro Cárdenas. Hay que elegir a un hombre tipo que aparezca en vicios y virtudes como visto en perspectiva. En el manicomio de la Castañeda podría estudiarse, porque en los locos sí aparece, como mirado con un vidrio de aumento, el carácter del mexicano. Allí sí está, en la suma de todos ellos, lo que constituye la manera de ser del mexicano, visto en forma cómica o trágica, como si se tratara de un mapa en altorrelieve. En ese lugar, definido en aumentativo y fuera de la realidad de la razón, se puede analizar el carácter y el temperamento del mexicano; su suma es lo que puede ser la sociedad mexicana en su aspecto psíquico, entendido esto en forma de caricatura. En los esquizofrénicos, los locos de la razón y los maníaco-depresivos, que lo son de los sentimientos, pueden los investigadores acuciosos determinar características de lo mexicano.

Ya hemos visto que son escasos los elementos de la literatura nacional para estudiar al mexicano; para encontrarlo hay que buscarlo en otras fuentes. Los profesionales de la materia han hecho algo recurriendo a algunos sistemas implicados en los biotipos de Viola, en los tipos psicológicos de Jung, en la clasificación psicosomática de Ernesto Kretschmer; pero sin resultados satisfactorios, ya que en la relación del conocimiento que debe existir entre sujeto y objeto, faltó lo último. El investigador hizo su introspección y creyó que eso era el mexicano, como aquel que dijo que por feo y prieto tenía complejo de inferioridad. Los sistemas de investigación psicológica apuntados anteriormente son buenos, siempre que se estudien muchos individuos para establecer reglas. El mexicano de estos señores está en su memoria que repite lo que leyeron; pero en la realidad no existe porque no hubo objeto del conocimiento.

Gramaticalmente, conocer quiere decir: "Averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas." Con esta definición primaria elemental del conocimiento, investigaremos lo que constituye el tipo del mexi-

cano, pues ha faltado a los investigadores material, fuentes informativas e instrumental, pues ya sabemos que la ciencia se perfecciona a medida que se corrigen sus deficiencias, atribuibles a errores humanos o a los instrumentos de investigación. Fué suficiente que se perfeccionara el cálculo y el telescopio para saber que algunas estrellas del cielo se habían quitado hasta cinco millones de años —no tantos como algunas señoras se quitan—, de acuerdo con la edad que habían confesado a astrónomos anteriores.

Ayudado de mi propio entendimiento quiero determinar de manera aproximada el tipo del mexicano, apartándome completamente de los tradicionales métodos del conocimiento filosófico. Usando de lo cómico, facultad de la inteligencia y atributo de la cultura, procuraré aproximarme a la verdad. Lo cómico debía ser fuente y medio de investigación; la filosofía, demasiado académica y apretada, lo ha olvidado por ser poco serio; debía darle credencial de ciudadanía a pesar de todo. No lo hace porque lo cómico es y no es al mismo tiempo el sujeto, pero posee todas sus cualidades y todas las esencias que lo articulan y definen. Lo cómico es una palabra tan viva que no necesita definición: basta que se pronuncie para que todos se rían, trae siempre consigo su tarjeta de presentación.

Uso de lo cómico como nuevo método de investigación filosófica porque de un sujeto cómico, extraído de la realidad, voy a estudiar el tipo psicológico del mexicano.

El estudio hay que hacerlo, pues, si se quiere, en metáfora, que es poesía y ésta precursora de la ciencia porque es instinto de la especie humana. Lo cómico, como lo poético, son dos formas de expresión de los sentimientos. Lo cómico es el horizonte que divide lo real de lo irreal. En lo cómico, en lo grotesco (que es la caricatura del hombre) debemos exprimir la raíz más íntima de lo mexicano. Escogeremos, pues, a aquel hombre que, al individualizarse, en el medio social mexicano, lo represente con su mejor expresión. Al mexicano, sin lugar a dudas, lo representa Cantinflas. Todos hemos sufrido la zozobra del gendarme, hemos sido autoridad o enmudecido ante la mujer amada. Representa, muy mucho, los variados modos de ser del mexicano.

Ricardo Bell era un payaso inglés propio para la dictadura porfirista; sus chistes no tenían ponzoña social; Leopoldo Beristáin era un ranchero irreal propio para turistas. Roberto Soto es un producto de la burguesía para que ésta ría de sus propios defectos; Tin-Tan fué creación momentánea del pochismo, con su viva expresión: los braceros.

Lo cómico, igual que el arte, debe ser popular: he aquí el éxito de Cantinflas. El cómico, que es un artista, debe ser local, popular; en ello se puede encontrar lo universal. Nada más capitalino que Cantinflas; pero ¡qué resonancia universal ha tenido!

Cantinflas es un hombre que salió de una barraca cercana al barrio de la Guitarra; se ha vestido con los andrajos dejados por otros andrajosos, menos andrajosos que él. Sus prendas de vestir, si se admite que vaya vestido, no son uniformes: su sombrero es de nevero, su camisa untada al cuerpo es de dependiente de pulquería, su pantalón, de ropavejero, su cinturón, de *mecapalero* de la Merced, ¡ah! su gabardina, una ilusión, un pretender ser *fifí*, *roto* o *tarzán*. La suntuaria de Cantinflas es un mosaico, un plumaje en que cada barrio de la ciudad le obsequió una pluma. Su indumentaria lo hace aparecer como el hombre más pobre y miserable de México, de tan baja condición social que su existencia no representa un fenómeno económico. Rara vez vive del hurto; se alimenta, cuando puede, de comida barata, por lo regular desperdicios de las fondas o si no, de los botes de la basura, en contumaz contienda con los perros andariegos; su trabajo es mal remunerado: prefiere mejor ser un vago. No tiene domicilio fijo ni vida legal; sus amores son mostrencos o transeúntes

y no tiene nombre de acuerdo con el Código Civil; es decir, legalmente, no es un hombre. No se peina: por eso no se quita el sombrero; el bigote lo usa así, de *aguamielero*, no por lujo, sino porque carece de dinero para acicalarse. Es un hombre físicamente débil, debido a su escasa y mala alimentación. Es triste, no por mexicano, sino porque todo hombre, de cualquier país que sea, que no ha comido, es triste. Por la misma razón eran tristes el hidalgo y el pícaro de la novela española. Cantinflas vive y actúa en una ciudad como la de México, cerca de una burguesía bien desarrollada: las diferencias sociales son brutales. Para darnos cuenta, es suficiente comparar el Club de Banqueros de México, con uno de esos barrios que han sido tirados en los basureros de la ciudad. Cantinflas gira, entre el basurero y la manigueta de su *cilindro*, frente al Hotel Reforma.

No aspira a vivir mejor, se conforma como está, pues tiene un sentido realista de su condición social. Aunque casi carece de vida de relación, amor o profesión, no se le ha enquistado un complejo de inferioridad porque inconscientemente no aspira a superarse. No quiere un mundo mejor ni como sueño; desea vivir tal como está; pero ante la elegancia, la alimentación y la mujer que otros gozan, que sabe no pueden llegar, pues tiene el talento suficiente para no creerlo, no siente envidia; pero por eso sí se le forma un sentimiento de inferioridad, fenómeno consciente, ante los demás. El complejo es un fenómeno del subconsciente que tiende a superarse; el sentimiento es consciente y más bien inhibe al sujeto. De aquí que Cantinflas actúe socialmente con timidez y prefiera perderse en el anonimato de la barriada.

Según Freud, actúan inconscientemente en la especie humana dos fuerzas vitales constructivas y destructivas: Eros y Thánatos, el amor y la muerte. Estos simbolismos, en el mundo real y de ensueño de Cantinflas, están representados por un gendarme y una mujer; ante ellos actúa siempre con timidez, una palabra lo puede comprometer: o se casa o va a la cárcel, que es lo peor que le puede suceder a nuestro héroe por su precaria situación económica.

La persona Cantinflas —en latín, máscara— representa la astucia, el ladino, el latino, el que ha aprendido el latín, el idioma ecuménico del conquistador —el que lo sabía se defendía mejor. Cantinflas, en defensa de su persona, se expresa en un lenguaje artificioso, no alambicado, resultado de los aspectos de su incapacidad. Ante su abultado sentimiento de inferioridad, sabe que lo mismo se compromete negando que afirmando; entonces ni niega ni afirma: oscila entre la afirmación o la negación. Sin proponérselo, al hablar provoca indistintamente la risa o las lágrimas, porque no existen fronteras que le delimiten lo trágico de lo cómico. Su lenguaje pintoresco revela inteligencia; habla con naturalidad, sin querer aparentar que es tonto ni inteligente. No es afectado en su manera de ser, es sencillo; tiene donaire, dón de gentes o, como dijo Gracián, "gracia de las gentes." Al hablar no se preocupa del estilo, actúa reservándose, defendiéndose con su lenguaje, salvando o escondiendo su persona en una actitud fenomenológica de "tira la piedra y esconde la mano." Un sí o un no, ante una mujer o un gendarme, serían fatales para su vida de nómada citadino.

Cantinflas tiene que defenderse de un medio que le es hostil; pero como no puede hacerlo física ni legalmente, lo hace con astucia, usando su capacidad más desarrollada que es la inteligencia, con un lenguaje de su creación que no es germanía o *caló* porque no es gente del hampa, lenguaje que no lo compromete: ni afirma, ni duda, ni niega, quiere decir: "Sí; pero no." Negación de la afirmación o afirmación de la negación, así cuando vende por la calle tacos, grita: "Puros, joven;" o bien cuando vende puros pregona "Tacos, joven, tacos."

Mario Moreno ha creado su propio per-

sonaje sobre su misma carne, como el caracol su concha; lo ha realizado objetivamente en sí mismo, expresando sus sentimientos, su *intuición pura*, con su lenguaje que es lo cómico.

El éxito de Cantinflas hay que localizarlo en su entraña popular: es el pueblo, parte de uno mismo, viéndose en un espejo. En un país semicolonial, como el nuestro, de analfabetos (en el que debemos enseñar a leer a los que ya saben) el medio del conocimiento debe radicar en lo objetivo y penetrar por dos sentidos: ojos y oídos. A Cantinflas se le ve y se le oye, ésta es parte de su popularidad. La crítica que hace del medio social, la lucha de los estratos que lo forman, la entiende todo el mundo. Cantinflas en el fondo es un personaje romántico, que inconscientemente lucha contra la injusticia social. Mario Moreno se ha empapado de su personaje, tiene el complejo de Cantinflas, de aquí que se haya querido convertir en líder.

Cantinflas, realista por excelencia, no es un representativo del proletariado; burgués o socialista, es simplemente un vago fuera de toda relación económica; como personaje cómico es real e irreal, pero es un crítico de la sociedad en que vive. Como nunca trabaja en forma permanente no puede llegar a ser burgués o proletario y se ríe de ellos; representa la sonrisa, la burla, el concepto de la libertad del vago, a quien no le obligan normas sociales de ninguna naturaleza; no desciende más en la miseria porque ya no es posible, y no sube de categoría porque no se le pega la gana. Charles Chaplin, por el contrario, con bombín, bastón, corbata de moño y vestido de etiqueta, sí representa al miserable que pretende llegar a ser aristócrata. Si no llega es por sus constantes fracasos.

Cantinflas, en el fondo del subconsciente, es un romántico fallido; su humor no es más que la sublimación de su falta de amor: el humorista es un romántico fracasado. Su desamparo económico en un mundo socialmente injusto lo hace luchar en contra de lo superior que representa el gendarme; lucha para sí defendiéndose y defendiendo a los que son como él, usando de la burla como arma ofensiva y defensiva; trae a cuestas una especie de insurgencia militante, un penacho reivindicador de los de abajo, de los que como él sufren y pagan deudas que no han querido adquirir. Sabe, por ejemplo, que la *mordida* es precepto constitucional.

Cuando nuestro héroe se burla de todo, lo hace sin envidias porque no es un resentido; critica lo falso, la insolente elegancia, lo extravagante de la sociedad en que vive. Consciente o inconsciente, Cantinflas y el maestro Vicente Lombardo representan la misma inquietud que llega por bien distintos caminos. Cuando el maestro mandó a Luis N. Morones a discutir con Cantinflas, para quitárselo de encima, hizo un chiste del que rieron todos; la mecánica de lo cómico se explica por sí sola, es como si Lombardo hubiera dicho: "Yo soy Cantinflas, discute conmigo," o como si el mismo Cantinflas hubiera dicho: "Yo soy el dialéctico Lombardo, ven a la carpa y discutiremos." Inconscientemente, en la mente, hay confusión de personaje, de ahí la risa de las personas que oyeron a Lombardo.

Cantinflas es un Lombardo que critica el medio social en que vive, no dialécticamente, sino con la más terrible forma de expresión humana como es la ironía. Lombardo, para sus enemigos, es un Cantinflas tal como lo quisieran ver: ignorante, pobre y miedoso, sin los dos mil trajes del mismo color que le han inventado sus enemigos. Tan Cantinflas es también un Lombardo en serio, que se ha transformado en líder, no con el traje miserable con que actúa en la farsa, sino con el traje de casimir de la leyenda con que actúa en la realidad. Si le ponemos a Lombardo la ropa del cómico, a pesar de su brillante oratoria ya no sería él, y si vestimos a Cantinflas con el traje común y corriente, se transformaría en Mario Moreno que es el líder. Ambos, pues, se confunden en principios y finalidades. Mario Moreno es el autor de

Cantinflas y su actor: su personalidad se bifurca: seriedad y comicidad, realidad y farsa, ante la crítica de lo social que hacen con dureza —crítica al alimón—. La burguesía no encuentra al enemigo, como en el cuento del yucateco bizco y el toro de Palomeque. Lombardo no es personaje de farsa, es un dialéctico; en él sí personalizan al enemigo, por eso lo odian; incita a la lucha social para que no existan los cantinflas de la vida real de México. (Cantinflas, por lo contrario, despierta alegría con sus chistes.) Los fines de Lombardo le igualan a Cantinflas en su insurgencia social. Los chistes de los periódicos diarios no hieren ni destruyen a Vicente Lombardo Toledano, porque está vacunado contra ellos, ha formado sus anticuerpos, una especie de mitridismo contra lo cómico, y no lo acaban en el terreno de lo serio porque en la inteligencia tiene su defensa más desarrollada. Sus enemigos a la fuerza lo quieren hacer figura cómica, lo proteíco de su personalidad, que lo columpia entre lo cómico que desea el enemigo y lo dialéctico de sus partidarios, lo salva y engrandece.

En el campo de la psicología es sumamente atrevido generalizar el caso particular de un solo hombre y hacerlo como atributo del todo social, y esto no sólo en lo que respecta a México, sino hasta en pueblos de uniforme y equilibrada población en que cada hombre, como célula, es representativo de todo el contenido social; sin embargo, puedo afirmar que Cantinflas es lo más representativo del estilo mexicano; de acuerdo con su modo de pensar y sentir y su actitud frente a la vida, es sin duda un vago "malhora," "relajo" y "vacilador."

Si escogemos a Cantinflas, personaje cómico, como representante de lo mexicano, podemos mirarlo en caricatura, estereotipado en sus vicios y virtudes; visto en tal forma, fuera de las fronteras de la realidad, se puede aproximadamente sacar caracteres permanentes que definan el tipo del mexicano, por supuesto, como lo he repetido, con sus correspondientes reservas.

Al hablar del estilo mexicano debemos hacerlo con muchísimo cuidado, porque todavía no se ha construído una arquitectura permanente de su espíritu, debido a que no hay una evolución pareja de su estructuración económica y también por la diversidad de troncos raciales que forman la familia mexicana: indígenas, criollos, mestizos y extranjeros, que no se han acomodado definitivamente para que se pueda definir lo nuclear y lo protoplásmico espiritual que formen lo que, en el futuro, será la mexicanidad. La sociedad mexicana, en una constante ebullición debido a sus luchas sociales y económicas, no ha permitido que se formen los asientos que puedan explicar su contenido espiritual.

El mexicano, individualmente, tiene un sentimiento de inferioridad, que se hace en todo colectivo, constituído por muchas almas, formado como el mar, a la manera de Leibnitz, en que cada una de ellas es como una gota de sus aguas y se ha formado por su pobreza arcaica, su eterna esclavitud, su inseguridad, no sólo individual, sino social. Actúa, pues, el mexicano, con temor, como no queriendo hacer las cosas para no comprometerse; cuando se burla del encumbrado en la política, siempre se oculta en el anonimato para no sufrir la miseria o la cárcel. Inconscientemente, no desea individualizarse, sino estar en perpetua comunidad con todos; no pretende ser auténticamente él mismo, sino despersonalizarse en un nosotros, disolviéndose o emulsionándose en el contenido social.

Desde que la literatura, a base de conocimientos sintéticos por medio de los periódicos, ha divulgado los saberes científicos a los profanos, muchos de ellos, en manos de peluqueros y boticarios, se ha desvirtuado, creándose en el público ciertos conceptos científicos que constituyen gastados lugares comunes que, por su cuño fáciles de falsificar, circulan en el mercado negro de las

ideas. Uno de los muchos que se pueden señalar son los llamados complejos de Segismundo Freud o la modesta minusvalía de Alfredo Adler, conceptos de la psicología moderna, que, como chismes, corren de boca en boca. Lo mismo hablan de ellos un señor ministro, una prostituta o un encantador de serpientes; así se ha afirmado insistentemente la siguiente falsedad que todos repiten: El pueblo norteamericano tiene un complejo de superioridad y el mexicano, de inferioridad.

Nada más falso que este par de conceptos: el mexicano no tiene el complejo de inferioridad, el que lo padece es el norteamericano; como ha creado una gran civilización que lo ahoga y lo monstruoso de un mundo de gigantescas maquinarias que lo acorralan, individualmente éstas empequeñecen su espíritu. Su complejo de inferioridad individual se dispara colectivamente para superarse hacia lo grandioso, es decir, de acuerdo con la tesis de Adler, la minusvalía se transforma en el complejo de superioridad. Buscan por esa circunstancia todo lo que sea grande; se jactan de tener el puente, el río, el barco y hasta el gigante más grande del mundo. Al enano más pequeño del mundo lo hubieran mandado a la silla eléctrica. Hasta hubo una vez un pintor yanqui de miniaturas que pintó un cuadro de cien metros de largo por la misma medida de ancho, para aparecer ante los ojos de sus paisanos como el miniaturista más grande del Universo.

El mexicano no tiene complejo de inferioridad, como se dice, aunque muchos lo tengan, porque este concepto pertenece al mundo del subconsciente. Inteligente y vivaz por naturaleza, conoce su destino y su miseria; consciente de su persona y la sociedad en que vive, analiza la pobreza de su mundo espiritual y de la naturaleza que lo rodea, en que tiene que luchar y defenderse; conscientemente, pues, al analizar su situación adquiere un sentimiento de inseguridad o inferioridad. Conoce su mundo y en él vive; su mundo real que ve con sus ojos, no un panorama de ensueños y espejismos; no disloca su fantasía con un mundo irreal. Plácidamente extiende su cultura al lugar en que vive y en lo real hay un permanente equilibrio en su esfera económica y su mundo psicológico del sentimiento.

Al mexicano no le da por lo grande porque no tiene que superar ninguna inferioridad; realista por excelencia, ve su mundo empequeñecido y se conforma con vestir pulgas o colocar un matrimonio o un entierro en una cáscara de nuez. Si tuviera complejo de inferioridad, para superarlo le daría por conquistar Guatemala o liberar las minorías étnicas de Belice. Al mexicano que le da por lo grande lo ponen en el manicomio. A ningún escritor de México se le ha ocurrido escribir la epopeya o la gran novela universal; se conforma con ser modesto novelista, cuentista o chascarrillista, simplemente mexicano.

El no querer ser yo, el no individualizarse, escondiendo su verdadera personalidad, son características del mexicano. Vemos que la ropa que uniforma, como el *overall*, se populariza. La aristocracia, que es un pretender ser superior a los demás, no ha contagiado a México porque el tipo común del mexicano no lo pretende por miedo a la autoridad, ya sea al gendarme o al académico.

Aristocratizarse es individualizarse en el vestir, en los modales y en la alimentación, cosas reñidas con la manera de ser del mexicano, ya que para buenas maneras se requieren ropas de cierto corte, alimentación especial: jamón, embutidos, ensaladas, entremeses y un tratado de urbanidad en el inconsciente. Nada más cómico para nosotros que un caballero de etiqueta, haciéndola de solista con un taco de barbacoa o algún otro golpeando al vecino con una pata de guajolote en mole o salpicando la blanca pechera almidonada de una camisa con el rubor de la salsa borracha.

No se admite ni el uniforme del aristócra-

ta ni del gendarme porque representan la autoridad del dinero o del garrote. Antiguamente los motoristas y garroteros de los trenes eléctricos usaban uniforme azul y gorras como los gendarmes: tenían aspecto de autoridad; entonces eran groseros e insolentes con los pasajeros. Un acuerdo sindical les quitó los uniformes y se volvieron un poco amables. ¡Ojalá y nos libremos de ruleteros de taxis con uniformes! Un ejército sin uniforme, en vez de defender a los gobiernos, defendería a los pueblos.

Hasta en lo cómico, que le es medular y su dimensión más profunda frente a ese fenómeno natural, el mexicano, se inhibe: ríe a escondidas y a espaldas de los demás. La sonrisa y la carcajada no brotan virginalmente como el agua, sino que se enturbian con llanto y lágrimas. El dolor y la risa se entrecruzan como en un eclipse parcial.

En México, el medio social se ha transformado debido a la sacudida de tres revoluciones sucesivas. Como si hubiera sufrido una poda, fructificó muy pronto, como si fuera un frondoso árbol tropical. Uno se sorprende de que en el transcurso de muy pocos años, menos de un siglo, en diversos aspectos de su economía y de su vida cultural se hayan alcanzado metas insospechadas; esto se ve principalmente en las artes, de tal calidad que se pueden comparar con los añejos países de arcaicas culturas sin que sea en su desdoro. Lo podemos observar, sin pasiones, en la música, la pintura y la literatura, a pesar de lo moza de la cultura nuestra.

Por medio de la actitud cómica de un personaje imaginaric como es Cantinflas, pero con una existencia real en la farsa, he procurado establecer normas psicológicas que caractericen y definan al mexicano. Ahora voy a tratar de comprobar mis afirmaciones, ya no en el terreno de lo hipotético o de lo inductivo, sino en el ejemplo de personas que viven en una realidad social que vemos y conocemos por estar cerca de nosotros. Me voy a referir al artista no como individuo sino como un grupo social convenientemente diferenciado por ser de lo más caracterizado en la sociedad mexicana. Tiene un nivel cultural y social muy bien delimitado; su campo de acción acotado y, profesionalmente, con fronteras propias. No pasa lo mismo con otras ocupaciones. El artista únicamente respira su propia atmósfera; consecuente con una cultura típicamente burguesa que le ha alimentado, sus reflejos responden a los estímulos de la superestructura que lo ha formado. Hay también algunas otras profesiones que, como los batracios, viven indistintamente en el agua y en la tierra, es decir, respiran en un mundo feudal y capitalista, por lo que no tienen características uniformes. De aquí que la obra de arte que corresponde al tipo de que me vengo ocupando sea uniforme en su expresión, no importa la extracción personal del artista en lo que respecta a su economía ni su situación como grupo étnico.

El artista tiene una existencia real; lo vemos, lo tratamos, escuchamos o conocemos sus obras y por eso lo podemos estudiar perfectamente y hacer referencia a sus hábitos y costumbres; le podemos fijar su clima psicológico pisando en un terreno firme y no, como lo hicimos con lo cómico, por reducción al absurdo. Además, el artista, al pensar y sentir, crea sus obras que son sus frutos y, como dice la Biblia, por ellos lo podemos conocer.

El arte individualiza al hombre, lo vuelve singular, deja de pertenecer a lo común social porque piensa y siente de manera distinta al todo. El auténtico valor artístico se da cuenta de lo que personalmente vale con relación a los demás y aquilata su sensibilidad y facultades creadoras, pero no se envanece supervalorizando su yo, sino por el contrario lo oculta, como ciertos animales hacen con sus huevos para que los empollen los rayos del sol; hace su obra con cierta displicencia, como no queriendo que se sepa, sin comprometerse demasiado, en actitud fenomenológica de "tirar la piedra y esconder la mano," queriendo esconder su

obra como si fuera una paternidad vergonzosa. Al esconderse de los demás procura no singularizarse, haciéndosele presente en su consciencia su sentimiento de inferioridad como artista y como mexicano, pues hasta la fecha serlo es condenarse por propia voluntad a la miseria perpetua o a trabajar en los ratos de ocio, encadenado a un burocrático escritorio de cualquier oficina. El artista raramente vive de su trabajo artístico; pocos son los que en México viven de su pluma o de su oficio como artistas. Lo que les producen sus obras no les alcanza para vivir siquiera holgadamente. La persona que tiene una ocupación como artista se ve obligado, para vivir cómodamente, a trabajar en una actividad que sirva como complemento al salario exiguo que como artista gana con sus obras, desperdiciando así parte del metabolismo basal de su sensibilidad en trabajos tediosos, deleznables e innecesarios; por ejemplo, un pintor de murales ganándose la vida como hombre mosca, un autor de aguas fuertes trabajando en las aguas deletéreas del desagüe.

El artista pretende no individualizarse, no desea ser artista; pero al mismo tiempo, trae en el subconsciente un imperativo que lo obliga a serlo, es decir, desea expresar sus sentimientos artísticos para comunicárselos a los demás. Tiene en constante conflicto un querer y un no querer ser artista, por eso procura disolver en su persona lo que tiene de singular, volviéndose un hombre vulgar, de acuerdo con la manera de ser del mexicano; crea su obra con cierta inseguridad, como burlándose de sí mismo, casi ocultando lo que ha hecho.

No recuerdo en dónde leí que Jorge Brummel, el hombre más elegante de Inglaterra en su tiempo, dijo, en cierta ocasión que su elegancia consistía en que cuando salía a alguna fiesta, al día siguiente nadie recordaba el corte de su traje, el color y ni siquiera el de la flor que traía en el ojal; es decir, la verdadera elegancia, que es el estilo externo del hombre elegante, no debe notarse: si se nota ya no es elegancia, es afectación o extravagancia. El verdadero arte mexicano no se nota porque su creador ha disimulado su obra, ocultando su verdadera personalidad con el escándalo o menospreciando con cierta indiferencia su propia creación.

Hay una estrecha similitud entre la manera de proceder de Cantinflas y la del artista. En su escasa vida de relación ante iguales estímulos externos, reaccionan de la misma manera; ambos son unos ociosos, ni uno ni otro tienen en general un oficio definido que les produzca para vivir decentemente en sociedad; tienen la misma condición de parias. El artista, por su marcado sentimiento de inferioridad, actúa entre los demás con indiferencia por su obra y su persona. Una vez supo que una de tantas editoriales pidió a muchos hombres destacados, algunos en las ciencias y otros en las artes, sus datos biográficos para que aparecieran en un diccionario enciclopédico; les mandaron su cuestionario para formar los ficheros; muy pocos fueron los que contestaron. Yo creo que seguramente no se trató de una mal comprendida muestra de su modestia, yo creo que más bien se debió a la timidez o a la indiferencia.

El artista deforma premeditadamente su personalidad física o mental hasta llegar a la extravagancia, o se esconde en el anonimato del pseudónimo, o bien recurre a las cortinas de humo del escándalo, en el terreno político o ideológico o en lo atrevido de su concepción estética, tratando siempre de ocultar su obra. Como si tratara de una baratija, le da un título insignificante.

Ya hemos visto someramente lo que constituye la esencia de lo mexicano, su temperamento y su vida de relación con respecto a sí mismo y a los demás. El artista, con temperamento y sensibilidad exacerbados, obra y actúa con las características que he apuntado para el tipo del mexicano.

No niego que muchos valores artísticos no reúnen las modalidades apuntadas ante-

riormente, pero no son los más representativos; lo mejor, lo de más valor en el arte mexicano, se puede encontrar en aquella obra perdida, hecha en forma de juego, ocio, entretenimiento, "vacilón" o indiferencia. Por ejemplo, en la literatura hay que buscarlo por ahí perdido, oculto en las páginas de gran humor que fueron escritas en serio.

Cuando hablo de la ociosidad no lo hago despectivamente, sino a la manera griega. Me refiero a lo que se llamaba ocio helénico y cuya protección por la República quiso Platón, por considerarlo como actividad necesaria para la creación de las bellas artes y de la política. Negocio, actividad social puramente económica, es lo contrario del ocio, es decir, su negación, el no ocio, que es lo que quiere decir etimológicamente. El arte es un ocio porque no tiene como fundamento un fenómeno económico; sencillamente se trata de una pasión, como son el odio o el amor; no es cotizable. El ocio más bien se refiere al espíritu, la vagancia es una cuestión material y la extravagancia una vagancia para afuera.

No debemos buscar los mejores valores artísticos en las obras de aquellas personas que deben su prestigio a la propaganda, sino en aquellas que presentan su obra con cierta timidez como no queriendo sobresalir y recurren a lo que en México llamamos "vacilada." Vale por ello el eterno "vacilador," descuidado o indiferente, se trate de José Vasconcelos, "El Negrito Poeta" o José Vasconcelos "El filósofo." Vasconcelos vale más, no por su *Estética*, sino por esas páginas escritas sin querer, como las que aparecen en *Ulises criollo*, que son de tal calado humano y valor literario que se pueden comparar a *Las confesiones* de Juan Jacobo Rousseau, las *Páginas autobiográficas* de Máximo Gorki, *Desde la última vuelta del camino* de Pío Baroja y *Personas y lugares* de Jorge Santayana.

Hasta esta manera negligente, como no tomádose en serio, que se observa en las artes, se halla en las actividades científicas. Las gentes no toman en serio las predicciones del eminente astrónomo don Joaquín Gallo, a quien nadie puede negar su prestancia científica, y a quien se le conoce más bien por los chistes que se le hacen que por su sabiduría. Ha tomado muy en serio a la ciencia, pero no pasa lo mismo con su persona, pues de él se burla el público; claro que no me refiero al terreno de los pocos sabios que en el mundo han sido, donde el maestro Gallo es figura de gran relieve intelectual. En cambio, el doctor Leopoldo Salazar Viniegra, maestro en el difícil arte de la Psiquiatría, que hace ciencia burla burlando, con teorías escandalosamente originales, no toma muy en serio a la ciencia; pero, eso sí, tanto en el mundo científico como en el popular tiene un lugar destacado.

Para comprobar mis afirmaciones voy a citar algunos casos concretos que vengan a auxiliarme para demostrar mi teoría, con ejemplares de obras y artistas en sus diversas actividades. Empezaré primero con la música.

Silvestre Revueltas, un genio perdido prematuramente, representa el arte mayor en la música. Nada más mexicano que él en sus expresiones musicales. En lo personal, nunca pretendió sobresalir de su medio a pesar de su enorme talento; era la modestia misma; como artista siempre se ocultó de los demás; sencillo como sus obras de arte, que llamó sin nombres altisonantes: *El renacuajo paseador*, *La coronela*, *Esquina*, *Ventana*, *Colorines*. Su tono fué lo puramente popular, el lenguaje del pueblo hablando en cada nota.

Otro gran "vacilador" es Carlos Chavez con su *H.P. 32* o su *Concerto para piano y orquesta*, que más que tocar parece que su música se derrumba. Aparenta ocultar su personalidad en el despeinado de su elegante cabellera que parece peluca y no lo es.

En las artes plásticas, la joven pintura, que ya podemos llamar mexicana, es mi mejor argumento. Las obras y sus autores me dan la razón. Sus creadores han expre-

sado los valores populares, las esencias de lo mexicano con todas sus características; burlas, odios, risas, rencores y sus luchas libertarias; lo plástico del colorido se dispara con fines didascálicos. La pintura será la futura directriz que señale la ruta de otras artes para que equilibren forma y fondo y no haya una dislocación entre los sentimientos del artista y la realidad social. Se ha creado una pintura nacional con resonancia universal porque ha tomado para su estructura arquitectónica cimientos populares. En la pintura, núcleo y protoplasma se encuentra en equilibrada consonancia.

Nada más mexicano que la pintura, empezando con los grabados de Guadalupe Posada; su burla alcanza hasta ultratumba; calaveras con ropa de catrines o de damas porfiristas con amplio sombrero y vestidos a la usanza de la época. Su ingenio creador lo ocupó en reírse de lo más serio que existe en el hombre como es la muerte, sus obras tienen todo el sabor del pueblo en la festividad de los muertos. Sus dibujos sirvieron para la ilustración de los corridos de Vanegas Arroyo, la mejor forma popular de hacer poesía. En la actualidad el otro grabador vigoroso y genial que se llama Leopoldo Méndez, señalando con su arte las lacras de un mundo actual que considera injusto. Sus obras son características por su fortaleza, su vigor y entraña humana, también por la profunda raíz popular de sus concepciones, su arte tiene una función social que cumplir, sus obras propagan sus ideas, que tienden a librar al pueblo de viejos y eternos enemigos. A pesar de ser un arte finalista, esto no lo desdora, por lo contrario, lo hace de mayor pujanza y pasión.

Los tres más grandes pintores, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, son los creadores del estilo mexicano en la pintura, sus obras obedecen a una misma inquietud: romper el cordón umbilical que nos unía al arte tradicional de la vieja Europa; nacionalizaron el arte, como hicieron con el petróleo. Respecto a sus respectivas personalidades, están hermanados en una actuación como si hubieran ensayado sus pasos. Diego cambia de ideas a babor y estribor. Siempre en constante escándalo, hasta cuando se hizo pasar como antropófago glotón de tasajo humano, quiere, a pesar de su gordura, ocultar su genialidad; José Clemente Orozco, con la ausencia de su mano, parece decir que nunca ha pintado ningún mural. David se quiere esfumar en los mítines callejeros y en los complots folletinescos.

Entre los escritores mexicanos también existe la modalidad a que me he referido anteriormente. No los citaré por orden alfabético porque no trato de hacer un directorio. Anhelo señalar el fenómeno y no al escritor en lo personal, así es que muchos me perdonarán su ausencia y mi amnesia deliberada.

Joaquín Fernández de Lizardi, con *El periquillo sarniento*, a pesar de que es la vieja novela picaresca española, adaptada a nuestro medio, seguramente sitúa y orienta a la literatura mexicana por los rumbos que hoy sigue. Al autor de *La Quijotita y su prima* le llamaban y le gustaba que le dijeran: El Pensador Mexicano. Así como nosotros reímos del Periquillo, nuestros antepasados celebraron su gracia y donaire.

Juan Bautista Morales, hemipléjico tañedor de vihuela y Ministro de la Suprema Corte de Justicia, luchó en la época más trágica de la historia de México, como fuê la dictadura de don Antonio López de Santa Anna, de aquí que haga su famosa obra sin comprometerse mucho; sus personajes exponen sus ideas políticas en verdaderas alegorías, pero reconociéndose siempre al dictador contra quien van dirigidos sus ponzoñosos dardos. Su obra *El gallo pitagórico*, está escrita a la manera de los *Diálogos morales* de Luciano Samosata, con un lenguaje humanista y alambicado; dialogan un gallo y José María Luján, y hacen en su

diario palique la crítica de la vida social y política de su época.

Manuel Gutiérrez Nájera, que él mismo se bautizó con el nombre de Duque Job, como buen mexicano no dejó de ser un burlón, a pesar de su postiza elegancia con ropas a la Braniff o del señor de la Cantoya y Rico, de su enorme flor en el ojal, su gran habano fabricado con tabaco de San Andrés Tuxtla y sus agresivos bigotes que protegía en taza bigotera de rosas encendidas y filos dorados. Representa la burla socarrona de una sociedad barroca y afrancesada como era la dictadura porfirista. Sus versos de falsas princesas, duquesas y señoritas, suenan a música y a cantos de ciegos vendedores de *charamuscas* y *trompadas* de a centavo. El Duque Job se burló siempre con su eterna sonrisa que disimulaba bajo su enorme puro de canosa ceniza. Su burla ambulante paseó desde La Sorpresa hasta El Jockey Club.

Otro gran escritor muy característico es nuestro Angel de Campo. Ocultó siempre su pequeñez física tras un escritorio burocrático y su talento creador en dos palabras oscilando siempre entre *Micros* y *Tic-Tac*. A pesar de la modestia subconsciente que acusan sus pseudónimos es, sin lugar a dudas, el maestro diseñador del cuento mexicano contemporáneo.

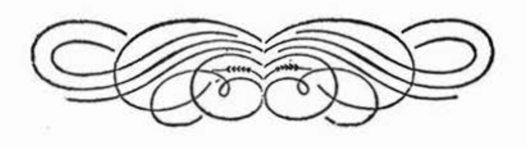
En la literatura actual los ejemplos son numerosos; se caracterizan, como ya he dicho, con el menosprecio de la obra usando para titularlas nombres sin importancia y la ocultación de la personalidad en diversas actividades, lejanas la mayoría de las veces a su delicadeza artística. Por ejemplo, tenemos a Octavio N. Bustamante, por hoy perdido en menesteres curialescos, con una muy seria obra literaria: *Invitación al dancing*, *Teoría general de Cagancho* y *Seis novelas iguales entre sí*. Otro caso es Renato Leduc, un gran poeta cargado de talento, por hoy dedicado al periodismo, y que tiene ya publicadas muchas obras: *El aula etcétera*, *El corsario beige*, *Los banquetes* y *Poemas deliberadamente románticos*. Su obra, oculta como sus versos secretos, en la mayoría pornográficos, que no amenguan su talento y su aquilatado valor como poeta. Estos poemas que circulan en secreto con las ediciones piratas, los conocen hasta las más respetables damas de la sociedad.

La lista sería interminable, Efrén Hernández, con sus obras *Tachas*, *Un puntito en el aire*, *Un escritor muy agradecido* y *Unos cuantos tomates en una repisita*. Juan de la Cabada con su *Paseo de las mentiras* e *Incidentes melódicos del mundo irracional*. José Rubén Romero con su *Pito Pérez* y José Vasconcelos, el mejor humorista que escribe en serio.

Ya lo dijo Giovanni Pascoli en su *Teoría del arte:* existe dentro de nosotros un niño que no sólo tiene vibraciones como creía Cebes Tébano, que fué el primero que lo descubrió en sí mismo, sino también lágrimas y alegrías propias.

El artista mexicano lleva dentro un Cantinflas, que habla y actúa en undívaga indiferencia sin comprometerse nunca, donde llanto y risa se confunden, como se confunde el horizonte con gotas de mar o pedazos de cielo.

(Conferencia dictada en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes.)



○ P O E M A S ○

NARCISO HERIDO

EN mí condenas tu belleza
y la inmóvil tersura de tu espejo,
como la rosa equidistante y fría
sin más aroma ya ni transparencia
niega de amor su traspasada orilla.
En mí se apaga el ávido soñar,
tu equilibrado vuelo sobre el mundo,
la señal evidente de una mano
que sumerge las cosas
bañándolas de inútil permanencia:
el aire que no vaga, los amores
dormidos para siempre en las pupilas de un cadáver,
la huella de mi pie sobre la arena.

A tientas vengo a mí, si me miraras
un viaje de ternura cercenada
y un viento de ceniza encontrarías,
pues en vano desciendo a tu tristeza
si el labio apenas se despoja y muere
en las orillas de tu nombre,
sobre una huella tuya perdida entre mi rostro,
ahora oscura imagen de tu desolación.

Se alzan mis ojos contra ti, y me encuentro
hijo de soledad, a semejanza
de un cuerpo que vagara en el olvido,
dueño de espacios mutilados
y pálidos recuerdos de azucenas.

En mí tu pensamiento se maldice,
tu pureza se vierte conmovida
a la violenta maldición que anega
sin otra salvación que mi pecado.
Te siento fiel a mí, hundido en mi albedrío,
tan semejante imagen de mi rostro
que en mí te niegas tú, pues yo no existo.

LA TRANSFIGURACION

FUISTE en mi olvido solitario prado,
árido respirar un aire muerto,
y el ámbito de mi alma fué desierto
laurel a tu prisión acostumbrado.

En soledad escucho tus latidos;
si miro al aire mármoles consiento,
y el lánguido delfín del pensamiento
turbio renace, impuro en mis sentidos.

Nada podré expresar sin compañía
pues mi voz dura el eco de un lamento;
de ráfaga a paloma incendiaría

si perdurara el desfallecimiento
caído entre mi duelo, porque habría
de sentir que tu amor es lo que siento.

LAUREL CAIDO

HABRIA de saber, por ti, que nada había.
De tu recuerdo dura sólo inquietud, lamento
sostenido en un infinito eco interminable;
y soy la soledad del náufrago jazmín
que en el viento prolonga su propia destrucción,
conciencia amarga o duelo por quien herido yace
sobre una arena inútil muerta sobre sí misma.

Iba quedando solo, huérfano de unos ojos
donde yo me veía equilibrado círculo;
para siempre hoy perdido Ulises de mi cuerpo,
mareado viajero que a las olas se olvida
mirando entre su sombra la sal de su desdicha.

Contigo descubría nuevamente la tierra
y el agrio aire suyo y las flores dormidas;
supe de aromas fúnebres, de almas desoladas
y de pronto en mi rostro la muerte se movía.

Yo dije una palabra y en ella navegaste:
era tu nombre escaso, la breve transparencia
tornada resplandor bajo mi pensamiento;
después miré a tus ojos y los miraba áridos,
ribera del reposo donde tranquila oleaba
la armonía del tiempo, inconteniblemente.

Mas de nuevo las rosas languidecieron, pronto
dejaron el undido afán que las anima,
cuando lento en tus labios íbase desmayando
el "adiós" que me habría de recobrar un mundo:
mi playa, la perdida, la solitaria arena
habitada de lágrimas, y el asolado sueño
donde tu ausencia crea la forma de la nada.

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA ○ MAESTRO DE MEXICO ○

POR JOSE LUIS MARTINEZ

HACE pocos meses, hablando con Alfonso Reyes sobre asuntos de literatura hispanoamericana que yo no acertaba a aclarar satisfactoriamente, recordamos las luces insustituíbles que Pedro Henríquez Ureña podría darnos sobre éste y sobre todos aquellos puntos de nuestras letras que exigieran el conocimiento y la capacidad de comprensión que tenía en tan alto grado el maestro dominicano. Entonces, con sorpresa, escuché a Alfonso Reyes hablar de Henríquez Ureña con una admiración y respeto que podía corresponder a la admiración y respeto que profesamos a quien así hablaba de su amigo lejano. Aquella noche, también, supe la probabilidad de que Henríquez Ureña nos visitara próximamente; yo iba a conocerle al fin, despues de una larga y fértil amistad con sus libros y con las huellas múltiples que su presencia dejó en la cultura mexicana.

La mañana del día 12 de mayo, supimos que Pedro Henríquez Ureña no podrá volver a este país cuyo desarrollo espiritual tanto alentó. Desde Buenos Aires, donde vivía desde 1924, han llegado noticias de su muerte. Ya no será posible que le conozca; y para mí, como para todos aquellos que hemos llegado apenas ayer a las letras, su nombre permanecerá como el del maestro mítico que en un lejano 1910 dirigió la edificación de nuestra cultura contemporánea.

En efecto, no fué sólo su obra escrita sobre letras mexicanas lo que debemos a Henríquez Ureña. Entre los ensayos memorables y fundamentales sobre nuestra literatura cuenta aquella conferencia, pronunciada la noche del 6 de diciembre de 1913, sobre la personalidad de don Juan Ruiz de Alarcón —que él nos hizo comprender mexicano—, en la que tan fértiles conceptos expuso sobre las características nacionales de nuestra poesía; sus trabajos sorjuanísticos continúan siendo de imprescindible consulta para los estudiosos del tema; su aportación a la ejemplar *Antología del Centenario* —al lado de Luis G. Urbina y Nicolás Rangel— muestra con qué precisión conocía y valoraba nuestra historia literaria, y cada uno de sus apuntes y notas sobre temas mexicanos nos enseñan tanto de su sabiduría como de su pródigo y lúcido interés por México. Y sin embargo, por encima de su labor escrita, quedamos infinitamente más deudores a Pedro Henríquez Ureña por ese magisterio que ejerció de manera incomparable y afortunada con casi todos aquellos que hoy forman el cuerpo más ilustre de nuestra cultura. Los frutos que supo cultivar; las mentes a las que descubrió su camino y dotó de recursos para su tarea; los afanes que movió y mantuvo; la lección de rigor y austeridad que impuso: todo ello podrá olvidarse un día; pero hoy sabemos que, en el fiel más justo que pese las creaciones del espíritu, esa obra invisible, dispersa en la savia de frutos ajenos, presente como una sombra en la firmeza de una vocación o en el trazo seguro de un pensamiento, tiene un valor que no podría substituirnos ninguna obra escrita y para la cual el único reconocimiento adecuado que podemos ofrecer es la fidelidad a la nobleza de sus lecciones esenciales.

Reuniendo los variados testimonios que

he recibido de quienes le conocieron, creo que la lección esencial de Henríquez Ureña para la cultura mexicana fué ese rigor y austeridad a que aludía antes. Su magisterio socrático, como tantas veces se le ha llamado, apoderábase de las mentes de sus discípulos para orientar e incrementar decisivamente su desarrollo, imponiéndoles una disciplina llena de persuación y sutileza cuya marca continuaría indeleble sobre aquellos que recibieron su influjo. La presencia en México de Henríquez Ureña señala por ello el límite entre dos tipos y dos épocas culturales, cuyo contraste puede advertirse claramente si se examinan documentos sobre la vida intelectual de esos dos períodos tan reveladores como pueden serlo las memorias de José Juan Tablada o Jesús E. Valenzuela, por una parte, y las crónicas ateneístas de Alfonso Reyes y José Vasconcelos. En las primeras puede advertirse que el tipo común de escritor finisecular es el de un hombre confiado en el brillo de su talento y poco cuidado de disciplinas, que puede gastar sus ocios, merecidamente y mientras sea posible, en los placeres de una bohemia no siempre dorada, aunque sí pintoresca y grata de recordar. Las noches, que más tarde se emplearán en sesiones de estudio y lectura en común, dedicábalas a procurarse alegrías más sensuales y complacientes, aunque quizá menos fértiles. En los textos de Reyes y Vasconcelos, a la vuelta de unos años, todo habrá cambiado. Los jóvenes se reúnen de nuevo, aunque ahora para conversar indefinidamente; para escuchar la lectura de Platón, de Nietzsche, de William James, de Boutroux, de Bergson o de los filósofos hindúes; para escuchar sugestiones y consejos sobre sus problemas; para luchar sin descanso contra sus limitaciones y forjar su personalidad de mañana. Perciben la insuficiencia de la cultura que hasta entonces había regido en nuestras aulas y cenáculos y procuran ampliar sus horizontes con artículos, conferencias, nuevas instituciones culturales, estudios de las nuevas corrientes estéticas y, sobre todo, creándose a sí mismos como un tipo de intelectuales y artistas que entienden su profesión, más que como un dón divino, invariable e inmejorable, como una larga y grave empresa que se han impuesto y que exige una atención constante de todas sus potencias.

Semejante conversión en nuestra cultura fué la que determinó el magisterio fecundo de Henríquez Ureña. Y si en el campo político el año de 1910 señala el principio de una nueva era, en los anales de nuestra cultura esa fecha señala el inicio de un desarrollo espiritual que, si contó con inteligencias y sensibilidades de primera categoría, tuvo por suscitador y guía al noble hispanoamericano desaparecido.

Todavía continuó su obra ejemplar Henríquez Ureña, unos años más tarde, con otras promociones literarias y filosóficas que deben no poco de su formación a sus enseñanzas. De muchos de sus miembros quedan los testimonios de su reconocimiento para este maestro excepcional. Y de los hombres de letras de la época de sus estancias en México pudiera decirse que su cultura y su obra es tanto más firme y susceptible de progreso, en cuanto mayor fué su contacto con Henríquez Ureña.

Parecerá desproporcionada en estas palabras, dedicadas a la memoria de un escritor, la omisión de lo que es propiamente su obra para demorarse exclusivamente en el examen de su actuación en nuestro país. Y sin embargo, para nosotros los mexicanos esta insistencia sobre la parte que nos atañe está ampliamente justificada, además de que, en realidad, no mutila la figura ni la obra de Henríquez Ureña. Lo que en nuestro país hizo y alentó sólo puede estar condicionado por el resto de su vida y de su obra. Porque, ¿cómo explicarse, de otra manera, la labor eminente del maes-

tro si no es presuponiendo su intensa amistad con las letras clásicas, su conocimiento vigilante de las letras modernas, sus estudios admirables sobre literatura española, sus trabajos de filología e historia literaria, modelos en su género, sus ensayos de tan firme e insinuante doctrina, su atención infatigable que le hacía descubrir una obra o una tendencia significativas allí donde las hubiera?, ¿cómo explicarse la virtud de su magisterio si no es reconociendo aquellos dones que él ejercitó con tal plenitud: el sentido crítico, la perspicacia y adivinación de los valores literarios, la predilección por las síntesis, la sobriedad y nitidez de su estilo, el insobornable afán de precisión y rigor en su discurso no menos que en su información, y la voluntad generosa para conducir y alentar a quienes lo requerían? Y aun su labor de animador intelectual en otros países, como en Argentina, la comprenderemos mejor si recordamos sus años entre nosotros. Allí también supo participar en empresas culturales con la misma capacidad y conocimiento con que lo hizo en México. Allí también podrán evocarle, ahora que han concluído sus pródigos años, como uno de los maestros que contribuyeron al incremento de las letras argentinas. Y nosotros, quizá con más motivo que ningún otro pueblo, debemos sentir que con la muerte de Pedro Henríquez Ureña perdemos a uno de los hombres de quienes es más deudora nuestra cultura contemporánea: a un dominicano que supo pensar y obrar como un ciudadano de América y que, en una de las estancias de su vida, promovió en México una empresa cultural cuyos frutos aún nos alimentan.



◦ TRES POEMAS ◦

1

AGUA desnuda la lluvia,
qué libremente se esconde
hasta verse presa en tallos,
cielo arriba, por las flores.
(Amar es hundirse, huir,
perderse en profunda noche,
ser corriente oculta, ser
agua enterrada que corre
sales robando a la tierra,
agua ciega que no opone
su limpio cristal al cielo,
agua cuyo mayor goce
es hallar el oro puro
bajo el peso de los montes.)
¡Cómo se mueve en las hojas
al agua diciendo adioses
a las fugitivas nubes
que van por el horizonte!
¡Qué nuevo encuentro si en ellas
delicadamente pone
astros breves el rocío,
estrellas en verde noche!

2

SENTIRSE solo en medio de la vida
casi es reinar, pero sentirse solo
en medio del olvido, en el oscuro
campo de un corazón es estar preso

sin que siquiera una avecilla trine
para darme noticias de la aurora.
Pero estar preso en varios corazones
sin alcanzar conciencia de cuál sea
la verdadera efigie de mi alma,
ser el centro de opuestas voluntades
si no es morir es envidiar la muerte.

3

NO QUIERO eterna juventud, quisiera
curarme la vejez como se curan
del invierno los árboles, lo mismo
que el arrugado ceño de los montes
recobra su verdor en primavera;
contar por vidas y olvidar los años,
sufrir las apariencias sarmentosas
con corazón feliz ya que su riego
devolverá el color y la tibieza
a la niñez que a flor de piel nos brote;
rubor que no verdor en los ramajes
y una fe ciega en el poder de un alma
con profundas raíces en la tierra.

ESTETICA DE LA MUERTE

o POR RODOLFO USIGLI o

UN GRAN libro de poesía ha aparecido en el momento mismo en que un diario capitalino trasplanta a sus columnas la fauna pseudo literaria de las conversaciones de cantina y de las recitaciones de vecindad, en busca del mejor poeta mexicano. En nada ha influído la aparición de este libro sobre tan inútil búsqueda, pues los únicos que buscan son aquellos que no encuentran, es decir, aquellos que no leen. En *Nostalgia de la muerte* * Xavier Villaurrutia reúne la obra poética más madura que ha surgido desde la aparición de *Zozobra* de López Velarde. Como *Zozobra*, *Nostalgia de la muerte* es un libro de examen, de balance, de afirmación de una profundidad singular en las letras mexicanas. Sólo que donde López Velarde hace el silencio sobre la provincia dominical de su primera obra para dar sitio a voces más complejas y universales, Villaurrutia confirma y enriquece sus primeros *Reflejos* mudándolos en potencias radiantes y manejando en un juego de un rigor poético excepcional la luz y la sombra para fines estrictamente fieles a la poesía. Pero si el mérito de una obra pulida hasta el punto justo de maduración, que no cae en el exceso de la ferocidad de perfección diazmironiana, que deja rendijas en los poemas, sería asunto para un estudio escolástico como lo es para las amarillas murmuraciones y los manchados retruécanos de café, hay en este libro temas de mayor vitalidad que el retórico. Xavier Villaurrutia es el primer poeta contemporáneo que define en México la crisis de la sensibilidad del mundo moderno, como los poetas metafísicos del principiante siglo XVII lo hacen en Inglaterra. El paralelo entre las dos épocas ha sido señalado ya. Cuando a la Inglaterra imperial y vertebrada de Isabel sucede la penumbra de sus descendientes; al triunfo sobre la Armada Invencible, el triunfo sobre la moda cortesana y los mercados de granos; al genio danzante de los múltiples mundos de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare anublado y oscurecido de *La tempestad*, la poesía se vuelve hacia la muerte, y John Donne y los otros cuatro poetas metafísicos se vuelven hacia la muerte, reino y tesoro olvidados por la codicia, el esplendor, la rapiña, la aventura y el estruendo de los hombres del Renacimiento.

La conquista de la ciencia y la lucha social son los fenómenos esenciales de esta época, y se refieren al trabajo del hombre por la vida, en olvido de la muerte. Pero la obra misma de los poetas metafísicos ingleses no parece haber aclarado totalmente la actitud del poeta ante el mundo, ya que el poeta ha continuado siendo por siglos un hombre que observa la vida de los hombres y la utiliza y la recrea, pero que se abstiene de vivirla. Goethe canta todavía en su *Minnesinger* la libertad de la vida del bardo cuando éste rehusa la cadena de oro que le ofrece el rey: "Reserva tu cadena, tu oro, para esos bravos caballeros... deja que se me traiga una brillante copa de vino en frasco de oro reluciente." Es así como el poeta reconoce que todo lo que puede hacer ante los reyes y poderosos es cantar, y todo lo que puede hacer *con* ellos es beber un vaso de vino. A través de los años el poeta sigue siendo ese hombre como los demás, que puede charlar y beber con los demás un vaso de cerveza —dice Van Loon— a reserva de convertirse en un aislado polo en el momento de crear, no fundiéndose con los hombres y con su vida sino el tiempo indispensable para absorber el aire de la realidad que dará movimiento a su poesía.

La gente dice: "El que no sabe es como el que no ve." El que ve, el que sabe, es el poe-

* Editorial "Sur," Buenos Aires, 1938. (1ª edición.) Nueva edición aumentada. Ediciones Mictlan. 1946.

ta. Ya es lugar común, desusado hasta en la enseñanza de las literaturas, mencionar la poesía como un acto de videncia, de evidencia; pero sigue siendo tan raro como antes, si no más, escribir con los ojos abiertos en función y ejercicio de su vista. Por esto el poeta ha visto ya que la conducta política colectiva del hombre actual, su formación en fila, acabará por producir una individualización de su vida en círculos de soledad; que el hombre colectivo empieza, como nunca antes, a substraer a la masa una parte de sí mismo que aun para él sigue siendo secreta; pero que va a transfigurarlo en un ser más completo, mejor organizado. He aquí el triunfo de la influencia del poeta, de su actitud hacia la vida. Siglos de poesía y de lucha por la captación de la realidad a condición de liberar su vida para más vivirla, han dado al poeta el derecho indiscutible a su soledad necesaria. Pero, a medida que la vida interior del hombre, en esta gran crisis religiosa del mundo, tiende a singularizarse, la muerte del hombre pierde todo su valor al volverse colectiva y, por lo tanto, impreparada, prematura y falsa. Entonces toca al poeta cambiar su actitud.

Un noticiario cinematográfico me trajo hace unos meses la más extraordinaria visión del mundo actual y el más profundo choque estético que he sufrido. En Checoeslovaquia, un grupo de mujeres jóvenes y niñas en ligeros trajes de baño bailaban las danzas de la primavera con los rostros cubiertos por máscaras contra gases asfixiantes. Salvador Dalí mismo no ha pintado un cuadro más disolvente y estremecedor de la agonía del mundo moderno y de sus formas, una imposición tal del fantasma de la muerte colectiva que se apodera de la civilización. Entonces, toca al poeta que ve, que sabe, que crea su obra en un contacto —más profundo aún que el de los sexos— con la realidad, renunciar a la vida para salvar aquel reino del hombre que está en peligro, y que es su muerte. La muerte aparece entonces como una obra individual, jurisdiccionable, que es preciso cultivar, pulir y enriquecer para cumplir con las leyes biológicas enraizadas en la subconsciencia humana, que hacen del destino y del objeto del hombre una *diferenciación.* Antes que nadie, el poeta se vuelve a rescatar su muerte del caos de la interrupción —o de la destrucción colectiva—: su muerte particular, lo único, en suma, que la evolución de las sociedades humanas le había dejado y pretende quitarle ahora. Este es el valor político, la propaganda, podría decirse, del libro de Xavier Villaurrutia —muestra de que no es preciso ser demagógico, ni superficial, ni mal poeta, para sustentar una teoría política o social de resonancias universales y eternas.

Pero el interés y la profundidad del libro de Villaurrutia no se detienen aquí ni se limitan a lo político en ese sentido platónico. El autor llama a su libro *Nostalgia de la muerte*, y es en esto donde aparece su extraña filosofía. Si la actitud estética del poeta es cuidar la muerte individual como una obra de arte, su actitud filosófica es *regresar* hacia la muerte. De las noches, de las estatuas, de los sueños, de los silencios, del mar-sangre, de las almohadas nubes, de la plástica de armonía, de equilibrio y de paz que sólo se encuentra en la acción de la muerte sobre las formas imperfectas de la vida, trasciende la *nostalgia* de la muerte. El dolor enderezado por un deseo de volver, la melancolía "causada por un vivo deseo de volver a ver la patria," como dicen los diccionarios, en el puro valor semántico de la palabra. De este modo la muerte no es un fin, sino un regreso; no una cesación o una disgregación de fenómenos biológicos asociados, sino un origen, quizás el origen mismo de ellos, al que se vuelve después de una experiencia. Una patria. Baudelaire habla ya de la muerte como de la "patria antigua" de los pobres. Una patria a la que se desea volver. La metafísica calderoniana que hace un sueño de la vida, y que tan singular fué en su período que lo sigue siendo hasta ahora, no desdeñaría juntar sus raíces a las de esta teoría. No es ya la muerte convencional y de

transición de las coplas de Manrique; no es la muerte cantada en los poemas de la joven poesía española ante la visión inmediata y sin perspectiva —sin paisaje, diría yo— de los campos de batalla: es la protesta del ser que *es* en la muerte ante la confusión y la destrucción colectivas. Es el regreso a la muerte como a una propiedad, la única que no es un robo, la única intransferible, intocable, inalienable del hombre.

Las religiones todas han dado a la muerte del hombre un valor ritual y litúrgico extraordinario; la han honrado como a la acción humana más digna de respeto. Todas las religiones, todas las culturas, todas las filosofías, han mantenido el valor de la muerte a una altura excepcional. Sólo nuestra época la ha reducido, vuelto científica, y malbaratado. Por eso los poetas que quieren rescatar la muerte humana dan la llamada al orden, alarma, y esto es lo que ha hecho Villaurrutia en su libro.

La vida del hombre no es, en efecto, cosa respetable. El hombre se la juega a una carta, la encadena a ambiciones rampantes, la arrastra en antesalas, la confía a inseguros vehículos; como si fuera un viejo abrigo, la cuelga en los percheros de las oficinas; la embarca en mujeres; la fragmenta en proyectos, la enferma de sed de poderío y la arma de sucias uñas rencorosas; la revuelca en la mentira, la numera en las iglesias, en los ejércitos, en las revoluciones, en los motines; la engasta y la desgasta en el sexo; la cubre de poluciones y la vomita en los burdeles y en la acción política; la alimenta de animales muertos, de miríadas de microbios; la desprecia sin conciencia, la enaltece sin escrúpulo, la dispersa sin criterio, la destruye sin arte; lo más bajo, lo más abyecto, salvan y ensucian cotidianamente la vida del honbre. Su muerte es otra cosa —todo lo contrario. Su muerte es lo único respetable que le queda; a menudo, lo único artístico. En todo caso lo único puro, personal e inmaculable, que tendrá que defender de la evolución destructiva del mundo. En esto lo precede y lo ayuda el poeta.

Situarse en un plano de esta naturaleza, con excelencias de forma no superadas todavía, es lo que hace de Xavier Villaurrutia, uno de los grandes poetas de nuestra época, y de *Nostalgia de la muerte*, un libro inconfundible y perdurable.

(25 de octubre de 1938.)



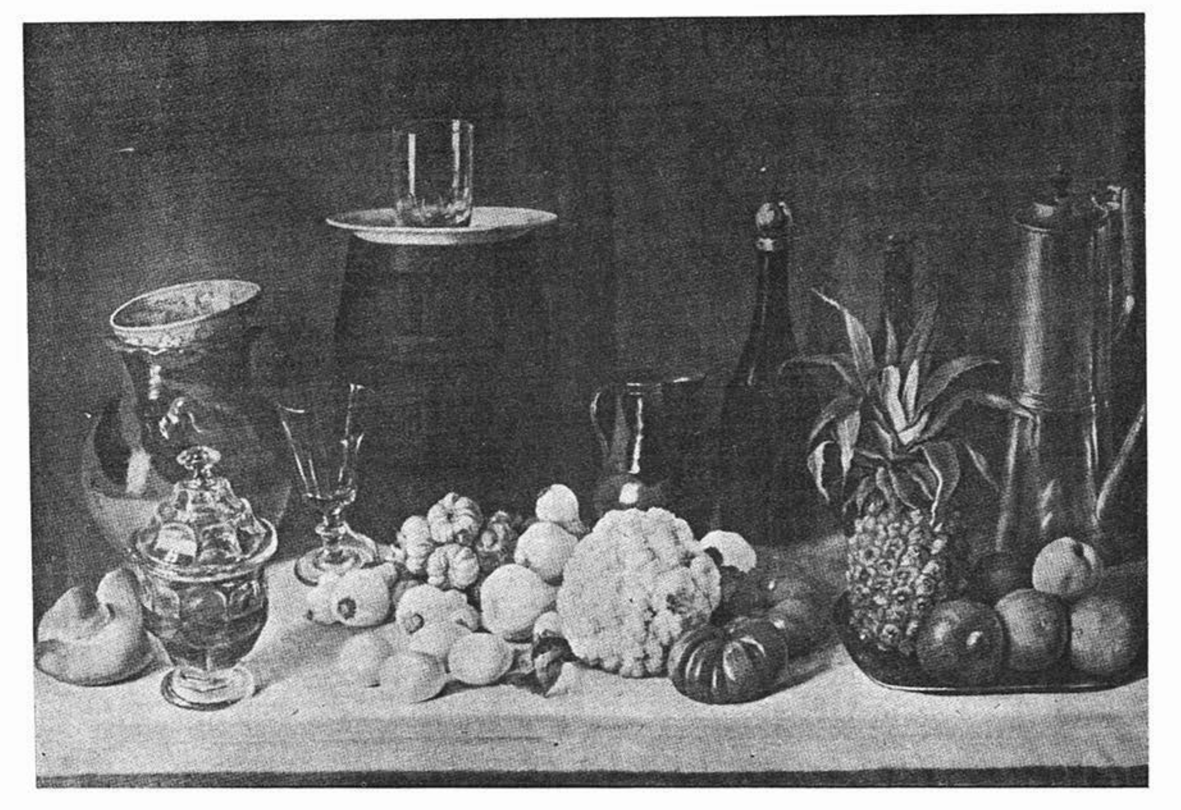
BODEGONES MEXICANOS

POR JULIO ACOSTA

LA EXPOSICION que con el nombre de *Bodegones mexicanos* fué presentada al mismo tiempo que la que han dado en llamar el *Salón de la Flor* fue una sorpresa para el público aficionado a nuestras artes plásticas. Gracias al esfuerzo de los organizadores de la exposición, fue posible reunir un buen número de bodegones mexicanos de los siglos XVIII, XIX y XX, de autores conocidos, algunos; de autores de nombres desconocidos, los más. La reunión de estos cuadros fué empresa difícil, puesto que la mayoría de ellos pertenecen a colecciones particulares. El buen gusto presidió la selección de este género de pintura en que el espectador enterado descubrirá en seguida, tanto en la intención como en la factura de los cuadros, lo que pudiéramos llamar la liberación de la intención y aun de la factura dictadas —salvo excepciones considerables— por el movimiento religioso que impregna y empalidece, en términos generales, la pintura virreinal mexicana. La imaginería religiosa, repetida hasta el cansancio en esa época de nuestra pintura, parece ocultar, en vez de mostrar, no sólo por los asuntos sino también por el sentimiento, esa parte tan mexicana no sólo por el asunto sino también por la sensibilidad que en estos bodegones mexicanos se muestra deliciosamente.

Los objetos presentes en la vida diaria y los alimentos terrestres que el mexicano gusta —en el sentido más literal de la palabra— aparecen trasladados al lienzo con un amor y con un colorido que no son ya la repetición de un tema y de un colorido a la manera de los maestros españoles o mexicanos de la época virreinal, sino en virtud de una actitud y de una decisión mexicanísimas de expresarse, en la forma de una pintura en que la poesía se ha sometido voluntariamente a la realidad cotidiana. Los temas son los habituales del bodegón de todas partes del mundo. Los objetos y alimentos de todas partes alternan hasta ser desplazados, en ocasiones, por los objetos y alimentos de la vida mexicana del tiempo y del lugar del pintor que los translada artísticamente al dominio del arte: un arte de resonancias apagadas; un arte plácido en que la tormenta ha dejado el sitio a la inmovilidad, en que los objetos esperan ser retratados por el pintor.

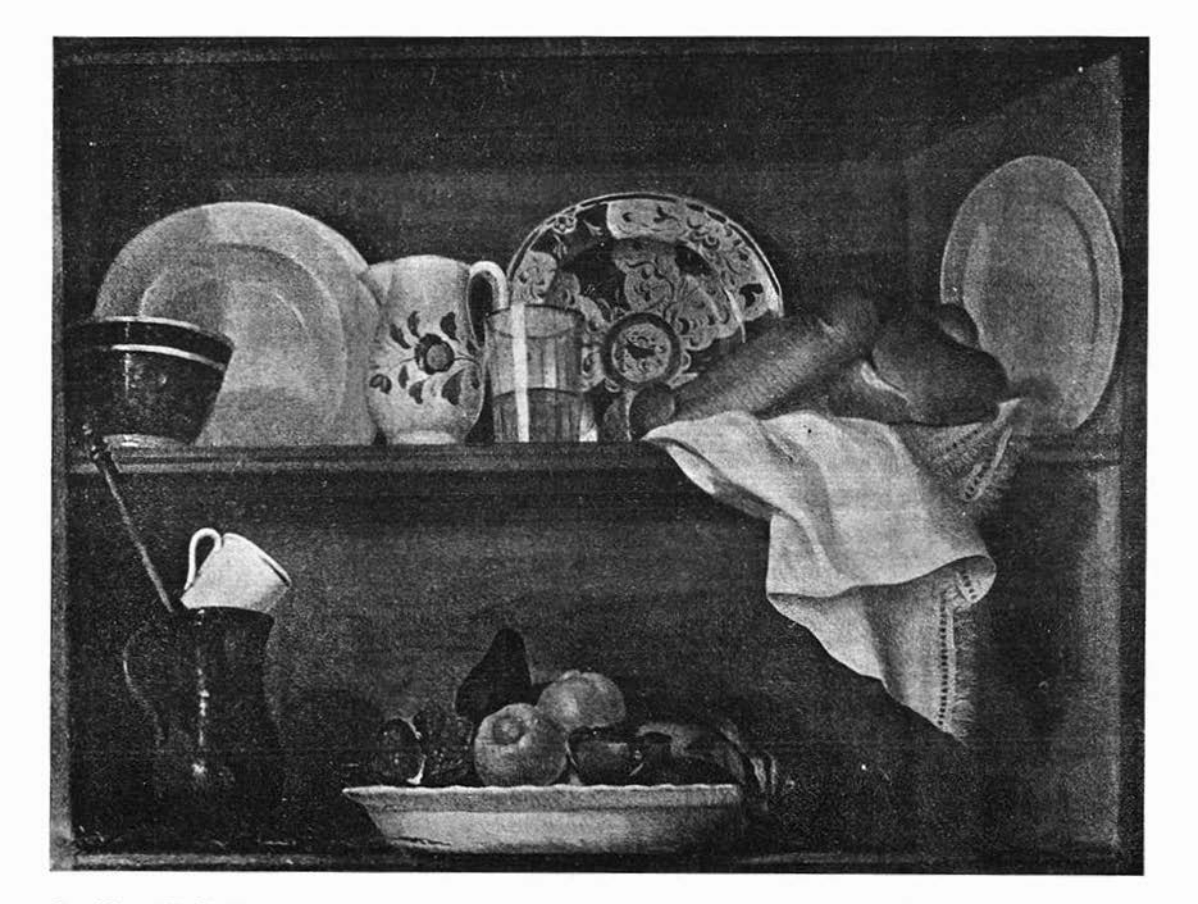
En estos deliciosos bodegones, en estas naturalezas muertas en que "los frutos toman posturas eternas, para el ojo y para el pincel," se descubre, por regla general, cuando los cuadros no tienen perceptibles influencias extranjeras en la manera más que en la técnica —y justo es señalar que esto no sucede sino por excepción—, un tono mexicanísimo por mesurado y discreto, una gracia sin alarde, una ingenuidad preservada por la sinceridad de la composición y por la fina selección de la paleta empleada por el pintor en el goce de la ejecución del cuadro y en el minucioso *retrato* de objetos y frutos terrestres, deleite de los



Col. Jose Luis Bello — Bodegon — Antonio Arrieta

Lámina II

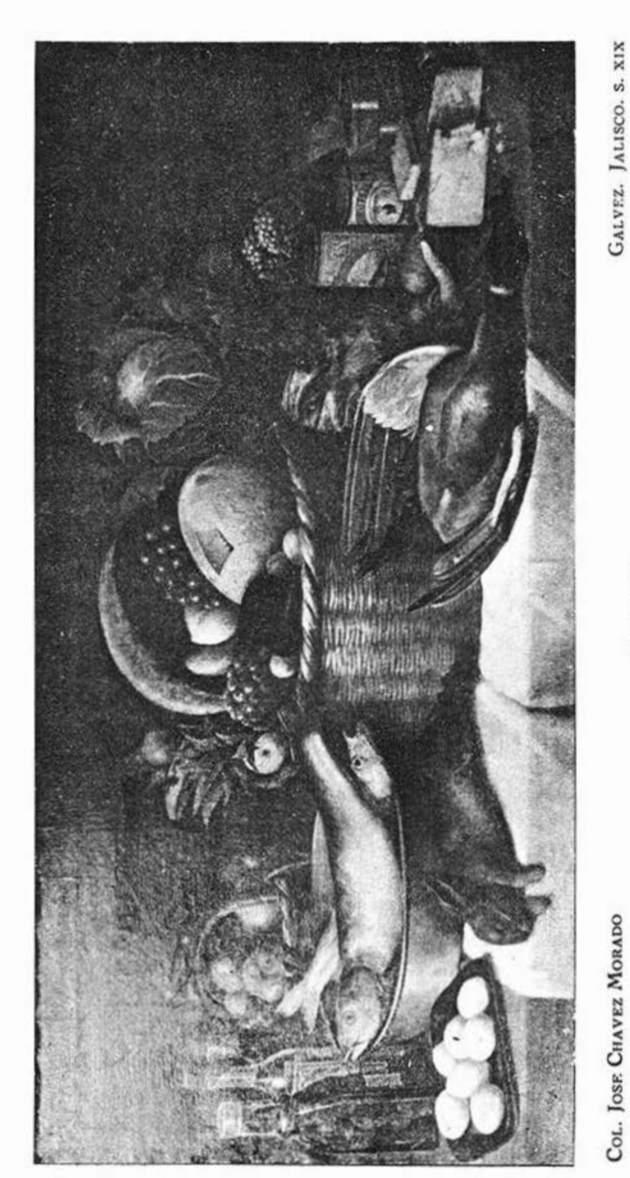
Lámina III



Col. Marte R. Gomez

Perez de Aguilar (1775)?

Alacena



Col. José Chavez Morado

Bodegon

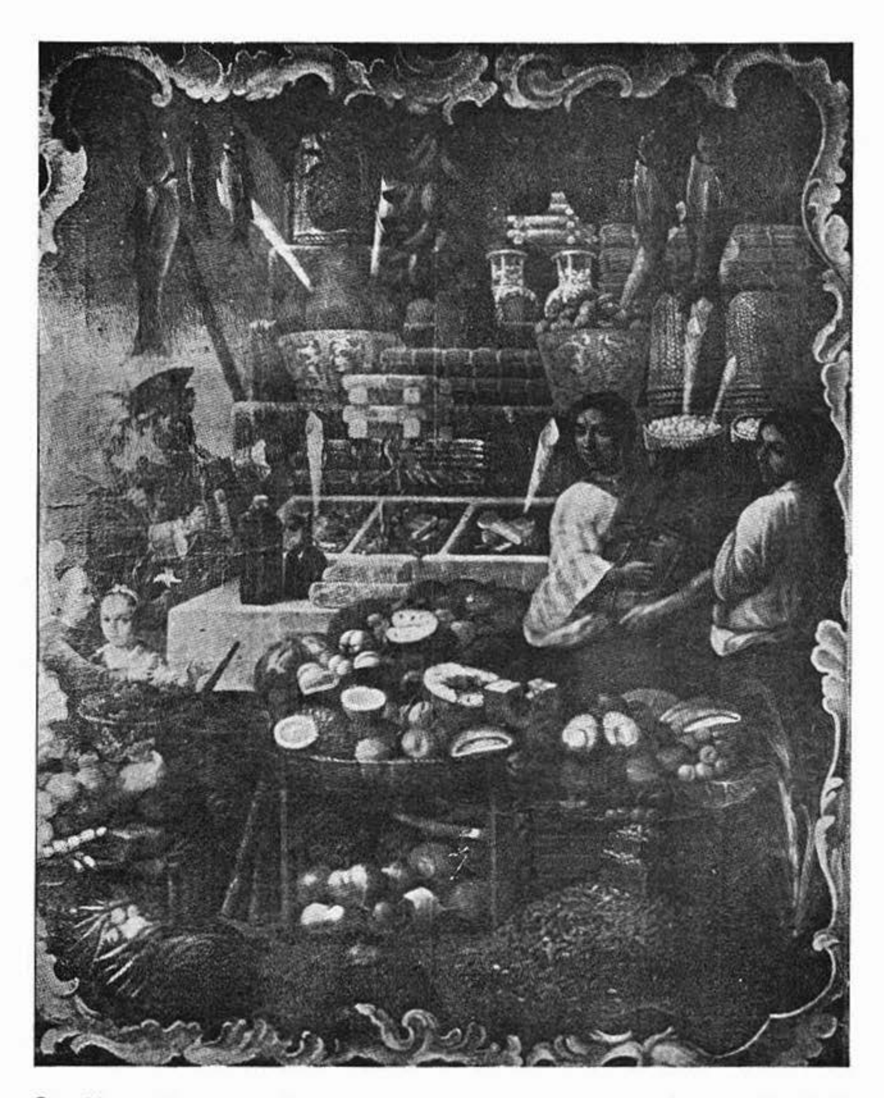
Galvez. Jalisco. s. xix

Lámina IV

Lámina V



Col. Galeria de Arte Mexicano — El Niño de las Manzanas — Anonimo Poblano 1780-1820?

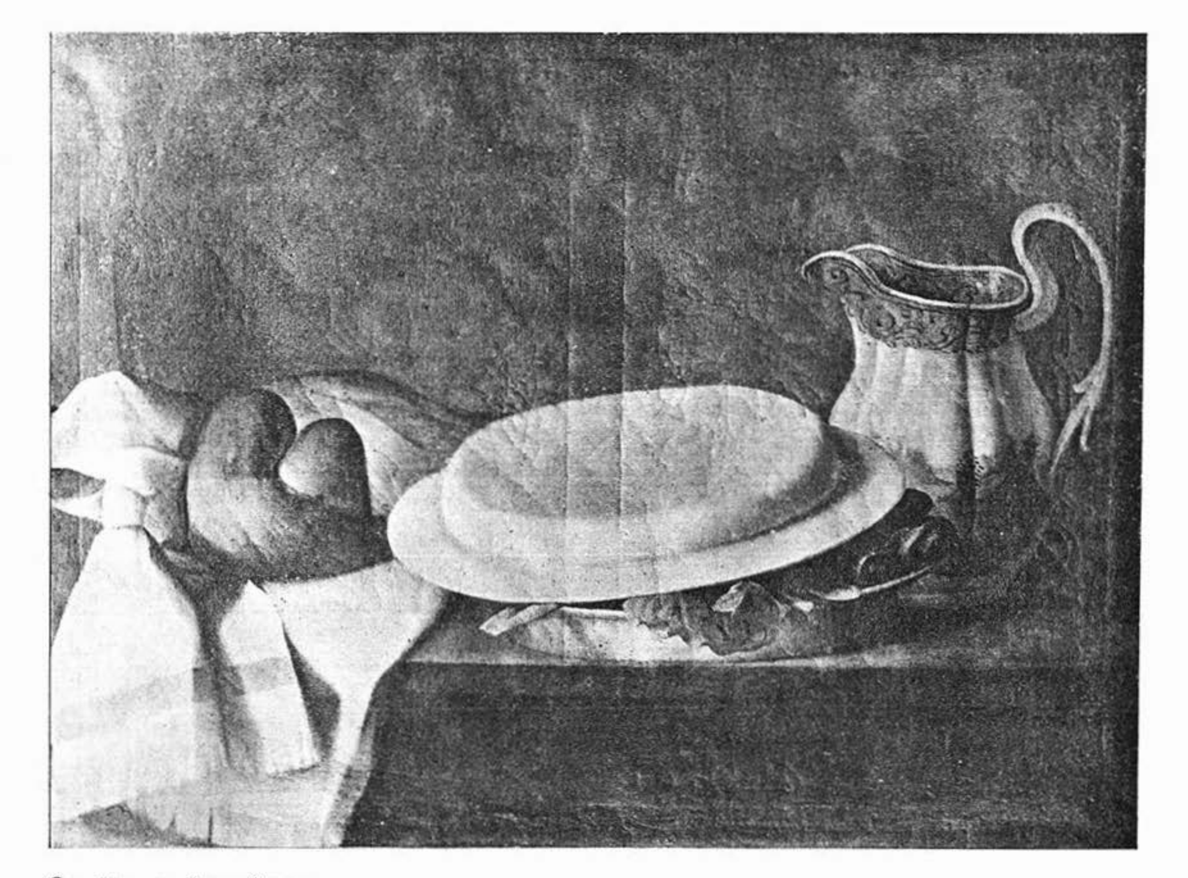


Col. Museo Nacional de Historia — Anonimo 1700-1750?

El Puesto de Frutas

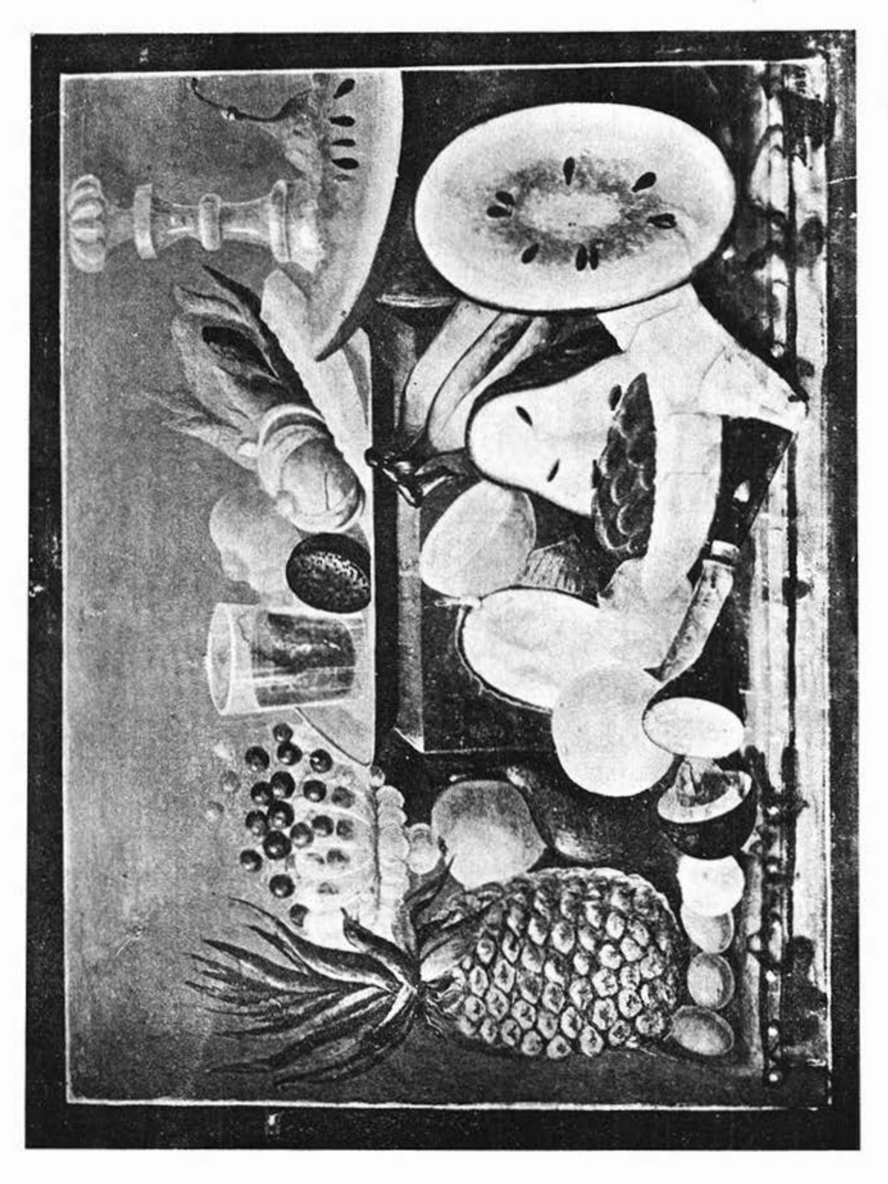
Lámina VI

Lámina VII



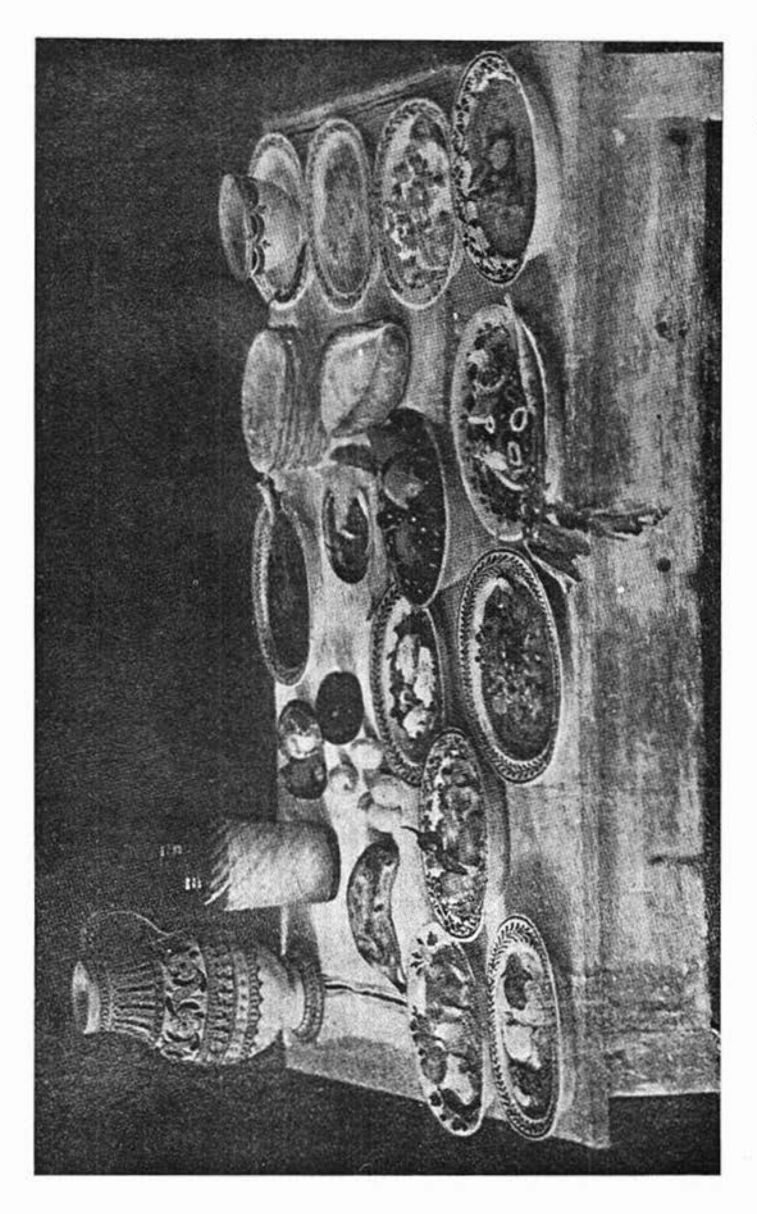
Col. Vda. de Perez Salazar — Antonio Arrieta

Bodegon



ANONIMO

Lámina VIII



ANONIMO

Lámina IX

ojos y anticipación del placer del sabor.

Los bodegones mexicanos del siglo XVIII tienen una atmósfera más contrastada y unas tintas más sombrías que los del siglo pasado, más numerosos, pero que aspiran a una mayor libertad y que si a menudo son menos ricos en calidades propiamente plásticas, son más ricos en personalidad y se diferencian mejor gracias a la aparición del "carácter" no sólo presente en la selección de objetos y alimentos mexicanos sino en la forma más libre, por más ingenua, de la composición, menos sabia que la de los bodegones del siglo dieciocho. Hay en los del siglo pasado un deseo, inconsciente acaso, pero no por ello menos claro, de independencia de los modelos españoles o, más generalmente, europeos; una aspiración tácita de hablar, a los ojos del espectador mexicano, de cosas y de frutos mexicanos de los que forman la compañía silenciosa y diaria del mexicano. En esto la pintura no ha seguido un camino distinto, sino casi idéntico al que la literatura mexicana siguió en el siglo XIX, que es el siglo de la liberación política y también el siglo del descubrimiento del color y del carácter criollos y mestizos. Pero, acaso sea inoportuno detenerse a hablar de estas correspondencias de una política y de una política del espíritu —del espíritu de independencia con relación a lo español—, cuando el punto de vista del crítico debería concretarse a ayudar al espectador a participar del goce que él mismo ha experimentado ante esta serie —la primera expuesta en conjunto— que hace pensar en la necesidad de una monografía de estos y otros "bodegones mexicanos" que tan deliciosamente presentan aspectos de la vida y de la pintura mexicana de los siglos XVIII y XIX.



POESIAS RUFIANESCAS

o POR ANTONIO SANCHEZ BARBUDO o

EL PROFESOR norteamericano John M. Hill ha reunido en un volumen más de cien poesías españolas rufianescas o germanescas, en su mayoría romances muy poco conocidos y anónimos de los siglos XVI y XVII.[1] Por la meticulosidad, modestia e inteligencia con que está hecho el trabajo, y por su carácter mismo, creemos que *Poesías germanescas* es un libro digno de la mayor atención. Se trata de poesías populacheras, relativas, principalmente, a matones, rateros y prostitutas, y a los tormentos, pasiones y hambres que éstos sufrían. Casi todas están escritas en jerigonza, en la jerga del hampa de la época, esto es, en lenguaje de germanía; y su tono suele ser humorístico, de un humorismo, claro es, no exento de amargura. El colector de *Poesías germanescas* ha rebuscado, sin duda durante largos años, hasta poder agrupar la mayor parte de las que se conservan de este género, extraídas de viejas colecciones, ediciones rarísimas, pliegos sueltos y manuscritos.

En 1609 se publicó en Barcelona una selección de extrañas e ininteligibles poesías —ininteligibles aun para los lectores de la época que no frecuentaran los medios de rufianes, si no usaban el vocabulario que se insertaba al final de la obra— cuya portada decía: "Romances de Germania de varios autores con su Bocabulario... compuesto por Juan Hidalgo." Este primer colector de poesías rufianescas, Juan Hidalgo, declarando como es natural sus propósitos morales en un prólogo, decía, refiriéndose a la bárbara lengua "desseos Germánicos Romances," que "no se pierde nada de sabella, y se arriesga mucho de ignoralla, especialmente a los Iueces..." La única copia que se conserva de esta primera edición se halla hoy en *The Hispanic Society of America*, y es la que ha reproducido ahora el erudito John M. Hill. Hubo otras dos ediciones en la primera mitad del XVII, y otra a fines del XVIII, pero incluso los ejemplares de la última son hoy rarísimos. No es por tanto superflua en modo alguno la reedición que acaba de hacerse en Estados Unidos. Pero el profesor Hill no se ha limitado a editar de nuevo la obra de Hidalgo, mucho menos conocida de lo que merece, sino que en su volumen incluye otras poesías de este tipo, anteriores y posteriores a 1609, y además reproduce las jácaras y bailes de Quevedo que pertenecen a este género. Tenemos pues ahora, con *Poesías germanescas*, reunidas en un volumen casi todas las composiciones de esta clase que se han conservado, y es por tanto posible para cualquier lector formarse idea de esa rara especie de poesía, apenas estudiada. En una corta pero substanciosa introducción, escrita en inglés, ofrece el colector cuantos datos se conocen sobre estos desconcertantes romances, datos en verdad muy escasos; y en unas notas finales se indica la procedencia de cada composición, variantes en las distintas ediciones, etc.

Muchos aspectos de interés ofrece este libro, verdadero campo abierto para toda clase de sabios. Y también los poetas encontrarán en esta obra muy buenos versos y toda clase de impresiones y sugerencias. Es obvio, y ya lo indica el profesor J. M. Hill, que el sociólogo y el filólogo podrían servirse de *Poesías germanescas* como base de muy variados estudios. El que quiera saber cómo era en verdad el mundo del hampa en España en los siglos XVI y XVII; el que quiera anotar determinados detalles sobre costumbres; el que quiera conocer la base histórica de esa jerga popular que se habla todavía en los barrios bajos de Madrid, tendrá que acudir al libro que comentamos. Yo señalaba en una ocasión el profundo interés psicológico que ofrece el análisis de determinados "timos" madrileños: el que quiera emprender más sólidamente tal estudio deberá sin duda consultar el vocabulario de la obra de Juan Hidalgo, utilizado ya en otra ocasión para otros fines. Sorprende a veces leer en tal vocabulario, palabras señaladas como de "germanía" que se hallan plenamente incorporadas al lenguaje de uso corriente. Otras las he oído yo mismo en Madrid, empleadas en el mismo sentido que tienen en los romances rufianescos. Pero la mayor parte de las veces se trata de palabras bien conocidas que se emplean para indicar otra cosa que lo que realmente significan. Tales substituciones

[1] John M. Hill. *Poesías germanescas*. Indiana University. Bloomington, Indiana, U. S. A., 1945.

no dejan de ser, con frecuencia, hondamente significativas, poéticas: a los cabellos, por ejemplo, en lenguaje germanesco se les llama *ayres;* a las galeras, *ansias; capa* a la noche, y *noche* a la capa; *desmallador* al puñal, *navío* al cuerpo y *voz* al consuelo.

Mas aparte del sociólogo y el filólogo, el historiador de la literatura, y aun el "curioso lector," a quien el libro de J. Hidalgo iba dirigido, puede encontrar en *Poesías germanescas* temas de meditación y estudio, y motivos muy diversos de placer estético. En primer lugar, es impresionante hallarse ante una fuente *casi* directa de ciertos aspectos del realismo en la literatura española. En las costumbres de la gente de mal vivir (y en algo que no es eso, claro es; en algo también que reside sólo en el genio poético) se basan *El libro del buen amor, La celestina,* la novela picaresca. Pero en estos libros, en *La celestina* por ejemplo, como ya han hecho notar M. Pelayo, Azorín y otros, el lenguaje popular, la vida popular, sin dejar de serlo, ha sido pasado, digámoslo así, por un tamiz de arte, por un fuego creador de la más alta calidad. Los romances rufianescos no tienen esa calidad artística, pero se hallan, probablemente, mucho más cerca de lo que en realidad era la vida del hampa. Cierto que el lenguaje en ellos empleado muy a menudo no es lenguaje popular, el lenguaje de todo un pueblo, sino sólo el de una clase de gente, precisamente el de la gente que se encuentra fuera, más allá, o más acá, de toda clase, constituyendo como el último fondo social; mas de ese último fondo del pueblo brotaron algunos de los más grandes personajes de la literatura española. Por otra parte, es cierto también que estas poesías, por ser poesía, aunque tosca, no encierran una transcripción literal de las expresiones usadas por aquella gente, sino una recreación, una combinación de ellas, aunque seguramente muy apegada a la verdad. Al escribir estos romances, sobre todo algunos de ellos, es muy probable que se utilizasen en cuatro versos más palabras de la jerga germanesca de las que en la vida real utilizaban los rufianes en una frase que contuviera el mismo número de palabras. Mas esas palabras se empleaban evidentemente desde el siglo XVI, por lo menos en ciertos medios, entre los estudiantes de Salamanca por ejemplo: y no sólo esas palabras, sino ese estilo, ese alma, ese carácter que tales poesías reflejan, fueron sin duda estilo de vida, alma y carácter verdaderos.

Por la misma época en que Juan Hidalgo coleccionaba estos romances, se gestaban la mayor parte de las novelas picarescas. Diez años hacía que había aparecido el *Guzmán de Alfarache.* Estudiar las relaciones entre la novela picaresca y estas poesías "germánicas," no es una de las menores posibilidades que ofrece el libro que comentamos. Observemos desde ahora que, por muy diferentes que en muchos aspectos sean ambos géneros, esas cualidades características que se ha convenido en atribuir a los pícaros, cinismo y estoicismo, son la nota constante que se desprende de las poesías germanescas, bien sean éstas las recogidas por Hidalgo o las que ha añadido el profesor J. M. Hill, y que andaban dispersas, perdidas u olvidadas. Y en cuanto a los autores, desconocidos casi en su totalidad, de estas poesías rufianescas, si no eran rufianes ellos mismos, debían conocer muy de cerca el mundo que pintan. Creo, pues, que dichas poesías rufianescas son una de las fuentes más inmediatas con que puede contarse para saber cómo era realmente la capa social que sirve de base a excelentes obras de la literatura realista en España, y, por lo tanto, un medio para observar, desde un ángulo distinto, esas obras, entendiéndolas así mejor, y pudiendo discernir cuál es el elemento, o elementos, que Cervantes, Mateo Alemán o Espinel aportan al describir el mundo del hampa.

Habría que señalar también (y éste, como los anteriores, es un tema que se ofrece a los estudiosos, a los que están en condiciones de hacer tales trabajos) la relación que existe entre estos romances y los romances tradicionales. Muchos octosílabos, y aun cuartetas enteras, "suenan" como si los hubiéramos leído ya. ¿En qué romance? ¿En qué difiere la situación? ¿Cuáles son las variantes introducidas en esta época de decadencia? He aquí motivo para una jugosa tesis.

No menos sugestiva, y evidente, es la relación con el barroquismo literario, en sus dos ramas, el cual se gestaba por la misma época en que Juan Hidalgo coleccionaba los romances germanescos. El simple empleo de tanto término extraño, la oscuridad, en suma, de estos romances, despierta inmediatamente el recuerdo de los más famosos poetas españoles del XVII. Y es curioso pensar que un barroquismo popular se desarrollaba simultáneamente, o con anteriori-

dad, al barroquismo aristocrático y de minoría de un Góngora. El conceptista por antonomasia, Quevedo, es el más grande de los poetas de nombre conocido que escribieron poesías germanescas, o perfectamente asimilables a ellas. Más difícil parece establecer algún punto de contacto entre la plebeyez de los romances rufianescos, que en su mayoría son bravatas de hampones, y la exquisitez del autor de las *Soledades*. Sin embargo, veánse estos octosílabos, aunque bárbaros, brillantes y sugestivos, y que no constituyen el único ejemplo que pudiera citarse:

Columbran una Lucerna,
ciento se les figuraua,
el Bramo va a las clareas,
toda Flor se descornaua.
Ya la Conca anda por alto
y toma el Lucerno alas...

Poco adelantamos con saber que *lucerna* es candela; *bramo*, grito; *flor*, engaño; *conca*, escudilla; *lucerno*, candelero. Sucede en este caso, como en otros muchos, que después de consultar el vocabulario de Hidalgo nos quedamos igual que antes; así como después de leer la "explicación" de ciertas composiciones de Góngora. En realidad no se aclara nada, y tampoco es necesario aclarar nada. Hay que tomarlo así, simplemente. Y eso de "ya la conca anda por alto, y toma el lucerno alas," a mí me gusta casi tanto como algunos de los mejores versos de Góngora. Me gusta en el mismo sentido que me gusta el Góngora de la *poesía pura*. Que ésta sea o no la poesía *preferible*, eso es ya otra cuestión. Yo, desde luego, no es la que prefiero.

De las *Poesías germanescas* unas son, en cuanto al lenguaje, en verdad "germanescas," otras no, o no tanto; y si se hallan incluídas juntamente con las primeras, es por el tema (los "dos estilos" de Góngora). Entre las segundas, o sea entre aquellas de estilo y vocabulario más fácilmente comprensibles, se pueden señalar numerosos versos verdaderamente impresionantes, precisos, acertados (y no sólo "bellos" como los que acabamos de citar). Mas apresurémonos a decir que el mayor interés de esta colección no reside en los buenos versos, buenos como tantos otros versos buenos, sino —ya lo hemos dicho y hemos indicado por qué— en aquellos que saltan menos a la vista; en ciertas extrañísimas composiciones, que piden a gritos un estudio intepretativo, interpretativo sobre el espíritu que las anima.

El primer romance incluído en el libro de J. Hidalgo está escrito en la aludida jerga, pero al final se aclara súbitamente en unos versos que son una maldición (una maldición que "me suena," que creo haber leído en otros romances), un grito lleno de resentimiento y rabia de una mujer, la Méndez, ante el cuerpo de un rufián ahorcado, "llamado Bayle." La mujer, ante el oscilante cadáver, dice "esta razón":

Tostadico estays amigo
tostadico y puesto al Sol.
Quien ay os puso amores
cien días gano de perdon:
que a mi saco de ser puta
y a vos de Rufo, y ladron.
Antes que de aqui me vaya,
os diré vna oracion:
Cueruos os saquen los ojos,
y Aguilas el coraçon.

En el último de los "seys romances" (que yo me atrevo a imaginar sean del propio Juan Hidalgo, puesto que cuidadosamente los separa del resto, y por otras razones), en el "Testamento de Maladros," que en todo caso fué escrito por la misma mano que escribió los gongorinos octosílabos ya citados de la "conca" y el "lucerno," pues todos son versos pertenecientes a los seis romances "de un Autor," se lee:

Iten, que al siguiente Claro,
que la caridad me tenga,
se haga mi enterramiento
por el orden que conuenga
....
con caperuças de luto
y capuzes de vayeta
acompañando al Nauio
desecho de la tormenta...

Acabado el "Testamento de Maladros" —testamentos, ahorcados, y no sólo esto, hacen imposible no recordar a menudo a F. Villon—, viene "otro romance," éste con el cual acaba la selección que hizo Juan Hidalgo. En este último romance del libro, que es de los menos germanescos, hay unas cuartetas relativas a la súbita aparición de una prostituta, que, pintarrajeada, surge de junto al río, entre el verdor:

En esto vio, que salia
de entre vnos alamos verdes
mostrando en sus dos mexillas
grande cantidad de afeyte.
El cabello suelto al viento
cuyas hebras porque erede
parecer a las del Sol
hebras de açafran parecen.
De quentas de alquimia negra
trae gargantilla pendiente
y el cuello que agora es plata,
y cobre cuando amanece...

La parte III de *Poesías germanescas* está dedicada a reproducir poesías de este tipo de Quevedo (la parte I comprende poesías de un tal Rodrigo de Reynosa, de Alvaro de Solana y otras anónimas; y la II es la reproducción de las recogidas por Hidalgo en 1609). Citaremos sólo unos versos, poco germanescos, de un "baile" llamado "Los Galeotes":

Hai, que me ahogo!
I me matan las velas
a puros soplos.
Aires Megicanos,
venid, i llevadme;
que los aires sin blanca
son malos aires.
Hai, que me ahogo!
I me matan las velas
a puros soplos.
Hai, que me aniego,
vagelito nuevo!
Hai, que me aniego!
Fregatita nueva
que vas buscando?
Remolinos de pages,
i de lacaios?
Galeon tusona,
ten desde luego
la carrera de Indias
por tu passeo.
Hai, que me ahogo!
I me matan las velas
a puros soplos.

El tono finamente popular, lopesco (hoy diríamos de "Marinero en Tierra") de este graciosísimo baile, no es ciertamente el característico de la mayoría de las poesías germanescas. He citado este fragmento por referirse a México, y porque creo que, aunque se trata de la obra de un poeta bien conocido, es menos conocido de lo que parece.

Era poesía en cambio prácticamente desconocida, como otras muchas de las incluídas en *Poesías germanescas*, hasta que la ha publicado John M. Hill en la parte IV y última de su colección (poesías todas anónimas, del siglo XVII), la que lleva el número XCII, y de donde sacamos estos octosílabos:

Ojos de quien mira al sol
uno aqui y otro aculla,
quando de azul y de leche
el mar caribobo esta
y el remo en las ondas floxo
hiere y no ofende el cristal,
repicando de alma en pena
con la cadena fatal...

Quien escribió estos versos indudablemente era un excelente poeta, un poeta que, además —cosa en aquellos tiempos no muy común—, *vió* de verdad algo de la naturaleza, vió un día el mar, un mar tranquilo, "caribobo," blanco y azulado, en el que suavemente se hundía el remo en medio de suave luz y profunda calma, que contrastaban con la miseria del condenado a galeras. La inquietud le consume, pero hay una nota irónica, escéptica y resignada, cínica, cuando el "guapo puesto al remo" acaba diciendo:

No gusto de devociones
reniego de sacristan;
que entre cruz y agua bendita
suelen los diablos andar.
Diez años menos tres meses
me faltan para acabar.
Maruxa, preven la cena;
que luego voy para alla.

Ese rotundo "no gusto de devociones" en hombre tan lleno de esperanza (tanto que llama a Maruxa para que le prepare la cena, como si contara con ella, como si la tuviera al lado), ese hombre tan lleno de esperanza y sin fe, es cosa bien extraña en su tiempo. Sólo por haber publicado estos versos, creo que el profesor John M. Hill puede darse por satisfecho de su trabajo.

Hubiera sido bueno hacer un vocabulario para las poesías que no lo tienen; mas reconocemos que no es cosa nada fácil. El coleccionador de *Poesías germanescas* ha hecho ya bastante. Cuando un paciente investigador prepara con su trabajo la tarea, acaso más brillante, de otros que han de seguirle, merece el mayor reconocimiento, sobre todo si la obra está hecha sin ambiciones desmesuradas, de un modo honesto, preciso y concienzudo. Y si, como en el caso de John M. Hill, hay que añadir el hecho de haberse ocupado de un tema tan rico en sugestiones y posibilidades como es el del hampa española en los siglos de oro, *tal como era*, un tema casi intacto, la labor es doblemente merecedora de elogio y atención. Pensamos que este libro no será, al menos por ahora, tan divulgado como debiera donde más podía interesar, entre los lectores de habla española, y por ello hemos creído oportuno hacer esta larga reseña, para contribuir en lo posible a popularizarlo, cosa que por más de un motivo creemos justo y necesario.

DON JUAN RUIZ DE ALARCON

o POR PEDRO HENRIQUEZ UREÑA o

AQUI vengo, señores, en apariencia –muchos lo habréis oído decir ya–, a sostener una tesis difícil, arriesgada e imprevista, que no faltará quien declare carente de todo fundamento. Vengo a sostener –nada menos– que don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, el singular y exquisito dramaturgo, pertenece de pleno derecho a la literatura de México y representa de modo cabal el espíritu del pueblo mexicano.

Así formulada, rotunda y sin atenuaciones, la tesis es discutible y acaso no deba quedar en pie. Estoy en la obligación, pues, de justificarla definiéndola, explicándola, limitándola.

La tesis que ahora voy a exponer no es nueva en mí. Surgió tan pronto como tuve necesidad de definir mis opiniones sobre Alarcón, y me atreví a lanzarla al público hace cerca de dos años, en mi cátedra de Literatura Española en la Escuela Preparatoria de la Universidad Nacional: aquí presentes hay testigos. Los valiosísimos descubrimientos de mi distinguido compañero y amigo don Nicolás Rangel, con los cuales se prueba que Alarcón abandonó su país natal cuando había andado ya más de la mitad del camino de su vida, me dieron audacia para desarrollar mi antigua tesis.

Implica ésta, para ser justamente inteligible, la exposición de lo que es lícito entender por literatura mexicana y aun por espíritu mexicano. Exige, además, la declaración previa de que no se pretende demostrar que todo Alarcón es explicable por su sola cualidad de mexicano: creo, antes que nada, en la personalidad individual, y no en la nacional, como origen del genio. Las cualidades de nación y de época forman el marco que encuadra las individuales. ¿Necesitaré añadir que, al clasificar a Alarcón como mexicano, tampoco intento probar que sus obras son copia de las costumbres de Nueva España, y mucho menos del lenguaje y los hábitos del populacho en quien suele, equivocadamente, pensarse que reside el carácter local? "Pocas personas saben comprender con delicadeza las cuestiones relativas al espíritu de los pueblos," dice Renan en su clásico ensayo sobre *La poesía de las razas célticas*.

Creo indiscutible la afirmación de que existe un carácter, un sello regional, un *espíritu nacional* en México. Para concebirlo, para comprenderlo, hay que comenzar, a mi juicio, por echar a un lado la fantástica noción de *raza latina*, a que tanto apego tiene el *demi-monde* intelectual. Sólo ha de hablarse de *cultura latina*, o, en rigor, *novolatina*: es decir, cultura de los pueblos que hablan idiomas romances, y que a Roma deben étnicamente muy poco, y en civilización mucho, pero no todo, porque lo más proviene de las fuentes griegas y hebreas y del vivificador contacto con los grupos germánicos en la Edad Media.

En México, como en toda la América de habla castellana, el elemento primordial es el español: el *espíritu nacional* no es otra cosa que espíritu español modificado. Modificado, principalmente, por el medio, y luego por las mezclas: así lo prueba la unidad fundamental de la familia hispanoamericana, que la distingue de la familia española europea [hasta en signos externos, como la pronunciación], y que establece un parentesco mucho más cercano entre los pueblos más disímiles del Nuevo Mundo, que entre cualquiera de ellos y España. El pueblo español, mucho más definido que los aborígenes de América –definido por siglos de vida nacional, por la lenta modelación de la cultura, que es al cabo la que hace surgir las *voces de los pueblos*, el espíritu de las naciones–, hubo de imponerse, de constituir el núcleo mental, el centro espiritual de las sociedades nuevas que aquí se organizaron.

Las modificaciones principales las recibió del medio; pero más que del físico [cuya influencia no ha de exagerarse], del medio social especialísimo que crearon las condiciones nuevas, las nuevas organizaciones y adaptaciones que exigía la vida en América, a raíz de una conquista sin precedentes en la historia. Después, al normalizarse esta vida, al definirse las costumbres, los grupos sometidos, aborígenes o no, que al principio se limitaron a continuar oscuramente sus tradiciones propias o se convirtieron en simples imitadores del vencedor, fueron dando, a medida que se fundían con él, su contribución de carácter, de personalidad, al conjunto. En el caso de México, los elementos indígenas [como en las Antillas los africanos] han ejercido poderoso influjo en la vida nacional durante todo el siglo XIX. Las sociedades hispanoamericanas adquirieron, así, su espíritu peculiar, el cual sólo espera el auxilio de una cultura más extensa y más

alta que la alcanzada hasta ahora, para manifestarse en plenitud. [1]

La existencia, inevitable e indiscutible, del espíritu nacional, del carácter regional, del local a veces, no implica en todos los casos, empero, la existencia de literaturas nacionales o regionales: ¿Existe una literatura hispanoamericana? ¿Existen literaturas americanas?

Problema semejante al nuestro se discute en los Estados Unidos, poseedores de una literatura muy superior a la de las Américas españolas. La voz más autorizada, acaso, en el país, la del sabio y sereno William Dean Howells, ha dicho: "La literatura norteamericana no es sino una modalidad [*a condition*] de la inglesa." Igual debe ser, en verdad, nuestra sentencia. En rigor absoluto, nuestra América no ha dado sino una contribución a la gran literatura española, contribución que se propuso incorporar en la de su patria europea el siempre generoso don Marcelino Menéndez y Pelayo.

Pero así como existen características regionales en la literatura de las provincias de España –Andalucía, por ejemplo, o Valencia–, han de existir y existen las características nacionales de la producción literaria, todavía informe, en cada uno de los países de la América española. No me refiero únicamente a las obras en que se procura el carácter criollo, la descripción de cosas locales. No; cualquier lector avezado a la literatura nuestra, discierne, sin grande esfuerzo, la nacionalidad, sobre todo, de los poetas. Los grandes artistas, verdad es, se llaman a excepción muchas veces. Pero observando por conjuntos, ¿quién no distingue la poesía cubana, elocuente, a menudo razonadora y aun prosaica, de la dominicana, llena también de ideología, pero más sobria y a la vez más libre en sus movimientos? ¿Quién no distingue entre la *facundia*, la *difícil facilidad*, la elegancia venezolana, superficial a ratos, y el lirismo metafísico, singular y trascendental, de Colombia? ¿Quién no distingue, junto a la marcha lenta y mesurada de la poesía chilena, los ímpetus brillantes y las audacias de la argentina? Y ¿quién, por fin, no distingue entre las manifestaciones de ésos y los demás pueblos de América, este carácter peculiar: el sentimiento discreto, el tono velado, el matiz crepuscular de la poesía mexicana?

Como los paisajes de la altiplanicie de Nueva España, recortados y acentuados por la tenuidad del aire, aridecidos por la sequedad y el frío, se cubren, bajo los cielos de azul pálido, de tonos grises y amarillentos, así la poesía mexicana parece pedirles su tonalidad. La discreción, la sobria mesura, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordes con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de los trópicos: este otoño de temperaturas discretas que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas.

Así descubrimos la poesía mexicana desde que se define: poesía de tonos suaves, de emociones discretas. Así la vemos, poco antes de la independencia, en los *Ratos tristes*, efusiones vertidas en notas que a veces alcanzan cristiana delicadeza, por fray Manuel de Navarrete; y luego en José Jaoquín Pesado, sobre todo en sus finos paisajes, *Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba*, que de seguro requerían más vigoroso pincel, pero a través de los cuales se entrevé un mundo pictórico de extraordinaria fascinación; en las canciones místicas de los poetas religiosos de mediados del siglo [Aragón, Guzmán, Martínez]; en la estoica filosofía de los tercetos de Ignacio Ramírez; en las añoranzas que llenan los versos de Riva Palacio; en la grave inspiración clásica de Pagaza y de Othón; en *Pax animae* y *Non omnis moriar*, los más penetrantes y profundos acentos de Gutiérrez Nájera, poeta otoñal entre todos, "flor de otoño del romanticismo mexicano," como magistralmente le llamó don Justo Sierra; por último, en las emociones delicadas y la solemne meditación de nuestros más amados poetas de hoy, Nervo, Urbina, González Martínez. Excepciones, desde luego, las hay: en Gutiérrez Nájera [*Después*] y en Othón [*Idilio salvaje*], encontramos notas intensas, gritos apasionados; y no serían tan grandes poetas como son, si les faltaran. Los poetas nacidos en la tierra baja, como Carpio y Altamirano, nos han dado paisajes ardientes. Y, sobre todo, me diréis, Díaz Mirón. ¡Ah, sí! Díaz Mirón, que es de los poetas

[1] No falta quien considere que, si las diferencias entre el espíritu español y el americano no son muy esenciales y profundas hoy, menos habían de serlo en los tiempos de Alarcón. Pero es un error. La diferenciación se produjo desde el siglo de la conquista (apunta razones don Justo Sierra, en su *Evolución política de México*), y se manifiesta, por ejemplo, en los acres sonetos mexicanos, descubiertos por el insigne García Icazbalceta en la *Sumaria relación de las cosas de Nueva España*, de Baltazar Dorantes de Carranza, contra los españoles peninsulares que aquí venían justamente por los años en que nació Alarcón. Como *pendant* puede citarse la censura que hace de los indianos Cristóbal Suárez de Figueroa, hacia el final del Alivio IV en *El pasajero* (1617). Abundan en la literatura de los siglos de oro pasajes relativos al carácter de los indianos, que estiman perfectamente definido. Y en 1604 (fecha en que el cultivo de las letras se hallaba prodigiosamente extendido en México), se publicó la *Grandeza mexicana*, de Valbuena, de la cual data, según Menéndez y Pelayo, el nacimiento de la poesía americana propiamente dicha. Sobre la vida colonial, las obras de don Joaquín García Icazbalceta y el *México viejo*, de don Luis González Obregón, son el mejor archivo de noticias para quien no quiera acudir a los libros antiguos.

mexicanos nacidos en regiones tórridas, refleja en sus grandes odas los ímpetus de la tierra cálida, y en los cuadros del *Idilio* las reverberaciones del sol tropical. Pero a Díaz Mirón debemos también canciones delicadas, como la *Barcarola* y la melancólica *Nox*, filosofía serena, como en la oda *A un profeta*, y paisajes tristes, teñidos de emoción crepuscular, como el incomparable *Toque*:

¿Do está la enredadera, que no tiende
como un penacho su verdor oscuro
sobre la tapia gris? La yedra prende
su triste harapo al ulcerado muro.

Si el paisaje mexicano, con su tonalidad gris, se ha entrado en la poesía, ¿cómo no había de entrarse en la pintura? No hace mucho, por una de las inacabables ordenaciones que sufren las galerías de la Academia de Bellas Artes, vinieron a quedar, frente a frente, en los muros de una sala, los pintores españoles y los mexicanos contemporáneos. Bastaba llegarse al salón para observar el contraste brusco: de un lado, la cálida opulencia del rojo y del oro, los azules y púrpuras violentos del mar, la alegre luz del sol, las flores vívidas, la carne de las mujeres, en las telas de Sorolla, de Bilbao, de Benito, de Chicharro, de Carlos Vázquez; del otro, los paños negros, las caras melancólicas, las flores pálidas, los ambientes grises, en los lienzos de Juan Téllez, de Germán Gedovius, de Angel Zárraga, de Diego Rivera, de Francisco de la Torre. [2]

Así, en medio a la opulencia del teatro español en los siglos de oro, en medio a la abundancia y el despilfarro de Lope, de Calderón y de Tirso, el mexicano Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza da una nota de discreción y sobriedad. No es espejismo de la distancia. Acudamos a su contemporáneo, don Juan Pérez de Montalbán, y veremos que nos dice en la *Memoria de los que escriben comedias en Castilla*, al final de su miscelánea *Para todos*: [3]

"Don Juan Ruiz de Alarcón las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay Comedia suya que no tenga mucho que admirar, y nada que aprehender, que despues de averse escrito tanto, es gran muestra de su caudal fertilissimo."

Si la singularidad de Alarcón se advirtió desde entonces, ¿como después nadie ensayó explicarla? Abiertamente dígase: Alarcón sólo ha dado tema, por lo general, a estudios académicos; y el juicio académico típico, cualesquiera que sean sus méritos en el análisis paciente y la averiguación minuciosa, desconoce las altas funciones de la crítica: la síntesis, la reconstrucción de la vida espiritual que dió vida a la obra de arte, y la renovación –cada vez que sea necesaria– de los valores literarios. *Azorín* pide la revisión de los clásicos del idioma. No la revisión: para muchos de ellos hace falta la lectura inicial. Están por juzgar: sobre ellos se trasmiten, de generación en generación, frases vagas, huecas y sin sentido. Fuera de la magna obra de Menéndez y Pelayo [a quien con grave error se confundiría entre los

[2] Sería largo, y aquí estaría fuera de lugar, citar ejemplos que demostrasen las diferencias entre las literaturas de los diversos países de América. No faltan indicaciones, que me servirían para apoyar mi tesis, en los prólogos de don Marcelino Menéndez y Pelayo a la *Antología de poetas hispanoamericanos* (4 volúmenes, Madrid, 1893-1895); prólogos que se han reimpreso con el título de *Historia de la poesía hispanoamericana* (2 volúmenes, Madrid, 1912-1913)- y que constituyen el mejor libro escrito hasta ahora, aunque incompleto, sobre las letras castellanas del Nuevo Mundo. También habría mucho que espigar en obras de escritores nuestros, menos vastas que la del crítico español; por ejemplo, las de los peruanos don Francisco y don Ventura García Calderón, y don José de la Riva Agüero, relativas, ya a su propio país, ya a todo el Continente. La República Argentina es, sin duda, la que cuenta con más extensa literatura de estudio psico-sociológico nacional (obras de Ramos Mejía, Bunge y otros). Sobre la psicología del pueblo cubano se deben muy perspicaces observaciones a don Manuel Márquez Sterling y al malogrado Jesús Castellanos, muerto a mitad de su admirable labor de cultura, así como al ilustre don Enrique José Varona. Sobre Santo Domingo –mi país–, obras diversas de don Francisco García Godoy, don Américo Lugo y don Tulio M. Cestero. Acerca de una y otra Antillas he apuntado yo mis ideas, antes de ahora, en trabajos sueltos.

Con relación a México, no se ha ensayado aún el estudio general de la psicología del pueblo. Fuera de trabajos más o menos audaces, pero rara vez completos, como los ingeniosos y poco convincentes de don Francisco Bulnes, las mejores observaciones suelen hallarse en páginas de historiadores: ningunas como las sagaces y profundas de don Justo Sierra, en *La evolución política de México* (parte de la obra *México: su evolución social*, que contiene otros trabajos dignos también de consulta en este respecto, como los de don Manuel Sánchez Mármol y don Ezequiel A. Chávez). El estudio del espíritu mexicano en el arte ha comenzado a dar materia, en estos últimos años, a diversos trabajos parciales. Así, el brillante pero inconcluso trabajo de don Alfonso Reyes sobre *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (México, 1911), y las interesantes conferencias de don Federico E. Mariscal, en la Universidad Popular Mexicana, sobre la Arquitectura. Así también las conferencias de la serie organizada por el señor don Francisco J. de Gamoneda en la Librería General, y a la cual pertenece esta mía: *La literatura mexicana*, por don Luis G. Urbina; *Música popular mexicana*, por don Manuel M. Ponce; *La novela mexicana*, por don Federico Gamboa; *La arquitectura colonial en México*, por don Jesús T. Acevedo. Urbina bosqueja rápidamente la psicología nacional, señalando como rasgo distintivo en la producción literaria la melancolía, sin olvidar aspectos secundarios como la malicia epigramática. Ponce atribuye también carácter melancólico a la música mexicana, y –circunstancia curiosa– se refiere a su concordancia con las horas crepusculares en que suele oírsela.

[3] El *Para todos*, de Montalbán, se publicó en 1632. Poseo edición de Sevilla, 1738.

críticos académicos], fuera de excepcionales monografías, no se ha juzgado aún la literatura española. [4]

La crítica académica -y especialmente sus más ilustres representantes en este asunto, Hartzenbusch y Fernández Guerra- dió por sentado que Alarcón, a quien tradicionalmente se contaba entre los jefes del teatro nacional, había de ser tan español como Lope o Tirso. El desdén metropolitano, aún inconsciente y sin malicia, ayudado de la pereza, vedaba buscar las raíces del carácter propio de Alarcón en su nacionalidad. ¿Cómo la lejana colonia había de engendrar un verdadero *ingenio de la corte*? La patria, en este caso, resultaba mero accidente.

Hoy debemos pensar que no. Y ¿no nos dan ejemplo los españoles mismos, reclamando para su literatura a los Sénecas y a Quintiliano, a Lucano y a Marcial, así como a Juvencio y a Prudencio?

Alarcón nació en la ciudad de México, hacia 1580; toda probabilidad se inclina a esa fecha. Marchó a España en 1600, o poco antes. Después de cinco años en Salamanca y tres en Sevilla, volvió al país en 1608, y se graduó de licenciado en Derecho, por la antigua Universidad de México. De aquí, suponía Fernández Guerra, regresó a Europa en 1611. Don Nicolás Rangel acaba de descubrir que salió de aquí a mediados de 1613, cuando su célebre biógrafo lo imaginaba estrenando comedias en Madrid. Es de creer que a la corte no llegara hasta 1614. A los treinta y tres años de edad, más o menos, abandonó definitivamente su patria; en España vivió veintiséis más, hasta su muerte. Hombre orgulloso, pero discreto, acaso no habría sido víctima de las acres costumbres literarias de su tiempo, si no mediaran su deformidad física y su color moreno [a que parece aludir Lope en una carta], como de mestizo: aunque no hay probabilidad de que lo fuese. Publicó sólo dos volúmenes de comedias, en 1628 y en 1634; sumando las rigurosamente auténticas y exclusivamente suyas [veintitrés apenas], con las dudosas y escritas en colaboración, no llegan a treinta y cinco, mientras es bien sabido que las de Lope fueron mil ochocientas, ochocientas las de Calderón y cuatrocientas las de Tirso. De seguro comenzó a componerlas antes de 1614, y tal vez algunas escribió aquí: de una de ellas, *El semejante a sí mismo*, se juzga probable; y tanto ésta como *Mudarse por mejorarse* [que ofrece varias semejanzas con la anterior], contienen palabras y expresiones que, sin dejar de ser castizas, se emplean más en Mexico, hoy, que en ningún otro país de lengua castellana. Posibilidad tuvo de representarlas aquí, pues se edificó teatro hacia 1597 [el de don Francisco de León], y se estilaban

fiesta y comedias nuevas cada día,

según el testimonio de Bernardo de Valbuena, en su brillante poema de *La grandeza mexicana*. Colaboró, por los años de 1619 a 1623, con el maestro Tirso de Molina, y en *La villana de Vallecas* utilizaron ambos sus recuerdos de América: Alarcón, los de su patria; Tirso, los de la isla de Santo Domingo, donde estuvo de 1616 a 1618. [5]

[4] Los trabajos más conocidos sobre nuestro dramaturgo son el libro de don Luis Fernández Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, premiado por la Real Academia Española, Madrid, 1871, y el estudio de don Juan Eugenio Hartzenbusch, que precede al volumen de *Comedias* en la Biblioteca Rivadeneyra, 1852. El libro de Fernández Guerra goza de reputación excesiva: como trabajo biográfico, es peligrosísimo, pues expone como igualmente verdaderos las suposiciones y los datos ciertos, omitiendo, además, con frecuencia, los documentos en que funda estos últimos; como trabajo crítico, es caprichoso y de poca sustancia. No negaré, sin embargo, los buenos servicios de investigación y ordenación, y aun de reconstrucción histórica, que se deben al distinguido académico. Don Marcelino Menéndez y Pelayo, que antes elogiaba el libro, señaló después sus defectos en el prólogo a los estudios *Del siglo de oro*, de doña Blanca de los Ríos de Lampérez (Madrid, 1910). Mucho mejores son el estudio y las notas de Hartzenbusch: contienen observaciones críticas muy jugosas.

Poco puede sacarse hoy de los agradables juicios de don Alberto Lista, o de las notas de García Suelto y otros escritores de cuyas opiniones hizo extractos Hartzenbusch en la Biblioteca Rivadeneyra. Mucho menos del trabajo de Philarete-Chasles, hábil y entusiasta, pero muy mal informado; ni de las notas de don Isaac Núñez Arenas a la edición académica de obras selectas de Alarcón (3 volúmenes, 1887).

El estudio de Ferdinand Joseph Wolf, en su trabajo sobre la historia del drama español (*Estudios sobre historia de las literaturas castellana y portuguesa*, 1859, traducción castellana de Unamuno, con notas de Menéndez y Pelayo), es excelente, pero de carácter principalmente informativo. El de Adolph Friedrich von Shack (*Historia de la literatura y el arte dramático en España*, 1845-46, traducción castellana de don Eduardo de Mier), es superficial, como suyo. Tiene más interés el ensayo de M. Ed. Barry, al frente de su edición de *La verdad sospechosa* (Colección Merimée, París, 1897; reimpresa en 1904 y después sin fecha, hacia 1910). No he podido ver la grande obra de Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neuren Dramas*.

[5] Fernández Guerra, al publicar su libro, no había obtenido aún la partida de bautismo de Alarcón, y fijaba conjeturalmente la fecha de nacimiento hacia 1580 u 81, negando, además, a mi juicio con acierto, que fuese del dramaturgo la partida de un Juan Ruiz nacido en México en 1572. Ménendez y Pelayo, en sus notas a la traducción de los *Estudios* de Wolf, dice que ya se ha encontrado la verdadera partida de bautismo; igual cosa asegura M. Barry; pero ni uno ni otro indican dónde se ha publicado ni por quién. Sé, por noticias privadas recientes, que don Emilio Cotarelo y Mori refiere estos hechos: don Luis Fernández Guerra le había manifestado que el Arzobispo de México (sin duda Monseñor Labastida) le envió, al fin, la partida de bautismo de Alarcón; pero cuando preguntó a los herederos del biógrafo por el documen-

Estos datos aproximados fundan la que llamaré presunción material de mexicanismo a favor de don Juan Ruiz. No bastarían, sin embargo, y exigen el complemento de la prueba psicológica. La curiosa observación de Montalbán, citada mil veces, nunca explicada, como que sugirió al fin a Mr. James Fitzmaurice-Kelly el planteo del problema: "Ruiz de Alarcón –dice– es menos genuinamente nacional que todos ellos [Lope, Tirso, Calderón], y la verdadera individualidad, la extrañeza que Montalbán advirtió en él con cierta perplejidad, le hace ser mejor apreciado por los extranjeros que en su propio país [España]."

Menos español que sus rivales: tampoco escapó al egregio Wolf el percibirlo, aunque se contentó con indicarlo de paso. Pero limitemos esta idea. El teatro español de la época áurea, que busca su fórmula definitiva con las escuelas de Sevilla y de Valencia, la alcanza en Lope, y la impone durante cien años de esplendor, hasta agotarla, hasta su muerte, en los aciagos comienzos del siglo XVIII. No es, sin duda, la más perfecta fórmula de arte dramático. No es sencilla y *directa*, como el teatro del pueblo helénico, como el teatro de los pueblos germánicos –el de Shakespeare, el de Goethe, el de Ibsen, también el de Wagner–: animada lucha de apariencias individuales, a cuyo través se asoma el espíritu a la más profunda intuición de los destinos. Es una fórmula artificiosa, la de la *comedia*, que pretende vivir por sí sola, bastarse a sí misma, justificarse por su poder de atracción, de *diversión*, en suma. Dentro de ella caben, y los hubo, grandes casos divinos y humanos; mas no siempre su realidad profunda vence al artificio. Aun el auto sacramental, diverso por su objeto y carácter, soporta la pesadumbre de la casi indomable ficción alegórica.

Así y todo, más amplia y rica es la fórmula española que la francesa de los siglos XVII y XVIII. No vuelvo a la arcaica querella. No discuto valer de autores. Pongo a Molière entre mis favoritos, y jamás huyo de Corneille ni de Racine, aunque sí de los centenares de volúmenes que sobre ellos escriben sus compatriotas, empeñados en sorprenderles tantos secretos como a Platón o a Dante. Digo sólo que la fórmula del teatro francés, que tuvo su arquetipo en la existencia cortesana, sujeta a corto espacio y pocos movimientos, y mesurada expresión [por mucho que estas condiciones permitan, más que otras ningunas, penetrar hondamente en el elemento cómico de los usos sociales y crear la especie peculiar de la *comedia de costumbres*], es fórmula menos libre, menos variada y animada que la española, hecha para divertir con su brío y agitación a una sociedad de vida más ardiente y más franca.

La necesidad de movimientos: esa es la característica de la vida española en los siglos áureos. Y ese movimiento, que se desparrama en guerras y navegaciones, que acomete magnas empresas religiosas y políticas, es el que en la literatura hace de la *Celestina*, del *Lazarillo*, del *Quijote*, ejemplos iniciales de realismo activo, no meramente descriptivo o analítico; que en los conceptistas y culteranos se ejercita de imprevisto modo, consumiéndose en perpetuo esfuerzo de invención; y que, por fin, en el teatro, convierte la vida en apariencia de rápido e ingenioso mecanismo.

Nadie como Lope de Vega para dominar ese mecanismo [en buena parte invento suyo] y someterlo a toda suerte de combinaciones, multiplicando así los modelos que inmediatamente adoptó España entera. Dentro del mecanismo de Lope cupieron desde la vaciedad absoluta hasta la más vigorosa *humanidad*; pocas veces la tesis; nunca, quizás, el problema ético o filosófico. En Tirso, en Calderón, por un momento en tal cual otro dramaturgo, como Mira de Mescua, esos problemas entraron e hicieron al teatro español lanzarse en vuelos vertiginosos, rara vez con absoluto equilibrio, siempre con la plenitud de la audacia romántica.

En medio de este teatro artificioso, pero rico y brillante, don Juan Ruiz de Alarcón manifestó personalidad singular. Entróse como aprendiz por los caminos que abrió Lope, y lo mismo ensaya la tragedia grandilocuente [en *El Anticristo*], que la comedia extravagante [en *La cueva de Sa-*

to, no dieron con él. Esta contradicción me hace creer que no se ha descubierto la partida; aquí, donde hubo de aparecer, nadie sabe de ella, y don José María de Agreda, que revisó todos los archivos parroquiales de la capital, declara no haberla encontrado. Probablemente el año de nacimiento del poeta, 1580 (que M. Ernest Mérimée da como seguro en su *Précis d'histoire de la littérature espagnole*), se obtuvo de su testamento, publicado por don Jacinto Octavio Picón, pero que no he podido ver.

La próxima publicación de los documentos hallados en el archivo de la antigua Universidad de México por don Nicolás Rangel, demostrará plenamente que vivió aquí cinco años a su vuelta de España. Los versos escritos en elogio del *Desengaño de fortuna*, del doctor Careaga, publicados en 1612, pudieron ser escritos antes de la vuelta a América en 1608. Además, el señor Rangel espera probar que nunca fué teniente de corregidor aquí, como se afirmaba. Los nuevos datos se publicarán en el "Boletín de la Biblioteca Nacional" o en la revista *México*.

M. Barry es responsable de la teoría según la cual *La villana de Vallecas* es obra de Alarcón y Tirso. La teoría me parece plausible; la comedia es indudablemente de Tirso en su plan general y en la mayoría de sus escenas, y entre las alusiones a cosas de América abundan más las antillanas (acto II, escena IX) que las de México (acto I, escena IV); pero, al mismo tiempo, ciertas escenas en que figura don Pedro de

lamanca]. Quiere, pues, conocer todos los recursos del mecanismo y medir sus propias fuerzas; día llega en que se da cuenta de sus capacidades reales, y entonces cultiva y perfecciona su huerto cerrado. No es rico en dones de poeta: carece por completo de virtud lírica; versifica con limpieza [salvo en los endecasílabos] y a veces con elegancia. No es audaz y pródigo como su maestro y enemigo, Lope; como sus amigos y rivales: es discreto [como mexicano], escribe poco, pule mucho y se propone dar a sus comedias significación y sentido claros. No modifica, en apariencia, la fórmula del teatro español [por eso superficialmente no se le distingue entre sus émulos, y puede suponérsele tan español como ellos]; pero internamente su fórmula es otra.

El mundo de la comedia de Alarcón es, en lo exterior, el mismo mundo de la escuela de Lope: galanes nobles que pretenden, contra otros de su categoría, o más alta, a menudo príncipes, a damas vigiladas, no por madres que jamás existen, sino por padres, hermanos o tíos; enredos e intrigas de amor; conflictos de honor por el decoro femenino o la emulación de los caballeros; amor irreflexivo en el hombre, afición variable en la mujer; solución, la que salga, distribuyéndose matrimonios aun innecesarios o inconvenientes. Pero este mundo, que en la obra de los dramaturgos peninsulares vive y se agita vertiginosamente, anudando y reanudando conflictos como en compleja danza de figuras, en Alarcón se mueve con menos rapidez: su marcha, su desarrollo son más mesurados y más calculados, sometidos a una lógica más estricta [salvo los desenlaces]. Ya señaló en él Hartzenbusch "la brevedad de los diálogos, el cuidado constante de evitar las repeticiones, y la manera singular y rápida de cortar a veces los actos" [y las escenas]. No se excede, si se le juzga comparativamente, en los enredos; mucho menos en las palabras; reduce los monólogos, las digresiones, los arranques líricos, las largas pláticas y disputas llenas de brillantes juegos de ingenio. Sólo los relatos suelen ser largos, por excesivo deseo de explicación, de lógica dramática. Sobre el ímpetu y la prodigalidad del español europeo que creó y divulgó el mecanismo de la *comedia*, se ha impuesto, como fuerza moderadora, la prudente sobriedad, la discreción del mexicanismo.

Y son también de mexicano los dones de observación. La observación maliciosa y aguda, hecha con espíritu satírico, no es privilegio de ningún pueblo; pero, si bien el español la expresa con abundancia y desgarro [¿y qué mejor ejemplo, en las letras, que las inacabables diatribas de Quevedo?], el mexicano la guarda socarronamente para lanzarla, bajo concisa fórmula, en oportunidad inesperada. Las observaciones breves, las réplicas imprevistas, las fórmulas epigramáticas, abundan en Alarcón, y constituyen uno de los atractivos de su teatro. Y bastaría comparar, para este argumento, los enconados ataques que le dirigieron Quevedo mismo, y Lope y Góngora, y otros ingenios eminentes –si en esta ocasión mezquinos–, con las sobrias respuestas de Alarcón, por vía alusiva, en sus comedias, particularmente aquella, no ya satírica, sino amarga, de ***Los pechos privilegiados*** [acto III, escena III]:

> Culpa a aquel que, de su alma
> olvidando los defectos,
> graceja con apodar
> los que otro tiene en el cuerpo

La observación de los caracteres y las costumbres es el recurso fundamental y constante de Alarcón, mientras en sus émulos es incidental: y nótese que digo la observación, no la reproducción espontánea de las costumbres ni la libre creación de los caracteres, en que no les vence. Este propósito de observación incesante se subordina a otro más alto: el fin moral, el deseo de dar a una verdad ética aspecto convincente de realidad artística.

Alarcón crea, dentro del antiguo teatro español, la especie, en éste solitaria, sin antecedentes calificados ni sucesión inmediata, de la *comedia de costumbres*. No sólo la crea para España, sino también para Francia, imitándole, traduciéndole, no sólo a una lengua diversa, sino a un sistema

---

Mendoza hacen pensar en la mano de Alarcón. Sobre las fechas del viaje de Tirso a Santo Domingo debe consultarse a doña Blanca de los Ríos de Lampérez, *Del siglo de oro*, página 28, nota, pues corrige un olvido del mismo dramaturgo, en que no pudieron reparar Menéndez y Pelayo ni Cotarelo.

Pienso, para cuando disponga de tiempo, ensayar nueva clasificación cronológica de las obras de Alarcón. Sin llegar al extremo de Hartzenbusch, que asignó a tres comedias fecha de 1599 a 1600, sí creo que varias fueron escritas cuando el autor no contaba con medios de llevarlas al teatro: *La culpa busca la pena*, pongo por caso, es inhábil por extremo. Paréceme que hay, por lo menos, dos períodos en la carrera de Alarcón: uno de ensayo y otro de madurez, que acaso estén divididos por el año de 1614, en que comienza el que llamaré período madrileño. Aun en el de ensayo podrían señalarse dos subdivisiones: años de Salamanca y Sevilla (1600 y 1608) y años de México (1608 a 1613). Al primer período pertenecen, quizás: *La culpa busca la pena, El desdichado en fingir, La cueva de Salamanca, Quien mal anda en mal acaba. La industria y la suerte, Mudarse por mejorarse, El semejante a sí mismo*, y aún otras que se habían juzgado posteriores, como *La manganilla de Melilla*; al segundo es indudable que corresponden: *La verdad sospechosa, Los favores del mundo, Las paredes oyen, Ganar amigos, El examen de maridos, No hay mal que por bien no venga o Don Domingo de*

artístico diverso. Corneille introduce en Francia, con *Lementeur*, la alta comedia, que iba a ser en manos de Molière labor fina y profunda. Esa comedia, al extender su imperio por todo el siglo XVIII, vuelve a entrar en España, para alcanzar nuevo apogeo, un tanto pálido, con don Leandro Fernández de Moratín y su escuela, en la cual figura, significativamente, otro mexicano de discreta personalidad artística: don Manuel Eduardo de Gorostiza.

Aunque en Lope se hallan obras cercanas al tipo, como *El premio del bien hablar*, nunca podrá confundirse su arte espontáneo y sin tesis con el reflexivo y bien orientado de Alarcón.

Y al llegar aquí confieso [nunca pensé negarlo], que la nacionalidad no explica por completo al hombre. Las dotes de observador de nuestro dramaturgo, que coinciden con las de su pueblo, no son todo su caudal artístico: lo superior en él es la trasmutación de elementos morales en elementos estéticos, dón rara vez concedido a los creadores. Alarcón es singular, por eso, no sólo en la literatura española, sino en la literatura universal.

Su nacionalidad no nos da la razón de su poder supremo; sólo su vida nos ayuda a comprender cómo se desarrolló. En un hombre de alto espíritu como el suyo, la desgracia aguza la sensibilidad y estimula el pensar; y cuando la desgracia es perpetua e indestructible, la hiperestesia espiritual lleva fatalmente a una actitud y a un concepto de la vida hondamente definidos y tal vez excesivos. Ejemplo clarísimo, el de Leopardi.

En el caso de Alarcón, orgulloso y discreto, observador y reflexivo, la dura experiencia social le llevó a formar un código de ética práctica cuyos preceptos reaparecen, a cada paso, en las comedias. No es una ética que esté en franco desacuerdo con la de los hidalgos de entonces, pero sí señala rumbos particulares, que a veces importan modificaciones.

Piensa que vale más [usaré las clásicas expresiones de Schopenhauer] *lo que se es* que *lo que se tiene* o *lo que se representa.* Vale más la virtud que el talento, y ambos más que los títulos de nobleza; pero éstos valen más que los favores del poderoso, y más, mucho más, que el dinero. Ya se ve: don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza vivió mucho tiempo con escasa fortuna [así nos lo dice Cervantes, en su relación de la fiesta celebrada en Sevilla, el año de 1606, por la cofradía literaria de los Jiménez de Enciso, de la que era socio el mexicano]; él mismo alude a sus dificultades y estrecheces de pretendiente, y sólo en la madurez alcanzó la posición económica apetecida. En cambio, sus títulos de nobleza eran excelentes, como que su padre descendía de los Alarcones de Cuenca, ennoblecidos en el siglo XII, y de la ilustrísima casa de los Mendoza, que en el siglo XVII contaba con sesenta mayorazgos [entre ellos ducados, condados y marquesados], y de cuyas diversas ramas habían salido el primer almirante de Castilla en el siglo XIV y el primer virrey de México en el XVI, y, para las letras, don Pero López de Ayala, el marqués de Santillana, los dos Manríquez, Garcilaso de la Vega, don Diego Hurtado de Mendoza.

Alarcón nos dice en todos los tonos y en todas las comedias –punto menos– la incomparable nobleza de su estirpe: debilidad que le conocieron en su época y que le censura en su rebuscado y venenoso estilo Cristóbal Suárez de Figueroa.

El honor –¡desde luego!–. El honor debe ser cuidadosa preocupación de hombre o de mujer; y debe oponerse, como principio superior, a toda categoría social, aunque sea la realeza. Las nociones morales no pueden ser derogadas por ningún hombre, aunque sea rey, no por motivo alguno, aunque sea la pasión más legítima [el amor, o la defensa personal, o el castigo por deber familiar, supervivencia de moral antihistórica]. Entre las virtudes: ¡qué alta es la piedad!, Alarcón llega a pronunciarse contra el duelo, y sobre todo contra el deseo de matar. Además, le son particularmente caras las virtudes que pueden llamarse *lógicas*: la sinceridad, la lealtad, la gratitud, así como la regla práctica que debe complementarlas: la discreción. Y por último, hay una virtud de tercer orden que estimaba en mucho: la cortesía. Vosotros quizá extrañaréis se os diga

don Blas, Los pechos privilegiados.

Para llevar a buen término una clasificación que sustituya a las de Hartzenbusch y Fernández Guerra, se debe, después de tomar en cuenta los datos históricos ciertos, por desgracia pocos, tratar de establecer criterios fundados en el sentido mismo de las obras. Estos criterios podrían tomar en cuenta los elementos siguientes:

I. Sustitución de la moral convencional de la *comedia* por los conceptos morales propiamente *alarconianos*: éstos se presentan cada vez más claros y precisos.

II. Evolución del *gracioso*, que va dejando de serlo para convertirse en criado más o menos discreto. Acaso la obra que señala el momento de transición sea *Los favores del mundo* (ver la escena II del acto II).

III. Fórmulas de cortesía: acaso disminuyen a medida que está más lejos la salida de México. Son aún muy notorias en *La verdad sospechosa, Los favores del mundo y Ganar amigos.*

IV. Alusiones a México y personajes procedentes del Nuevo Mundo; van desapareciendo con los años.

V. Reminiscencias literarias: las hay, tanto clásicas como contemporáneas, en las comedias del primer período; luego desaparecen. Las alusiones personales sí continúan: las relativas a Lope, primero en elogio y luego en censura, son buena ayuda cronológica.

VI. Dominio de la técnica teatral: mayor, necesariamen-

que ésta es muy de México; pero yo, que no nací aquí, sé que lo es. Proverbial era el hecho precisamente en los tiempos de nuestro dramaturgo: "cortés como un indio mexicano," dice en el *Marcos de Obregón* Vicente Espinel. A fines del mismo siglo XVII, decía el venerable Palafox, al hablar de las *Virtudes del indio*: "La cortesía es grandísima." Alarcón mismo fué, sin duda, muy cortés: Quevedo, con su irrefrenable maledicencia, le llamaba "mosca y zalamero". Y en sus comedias se nota una abundancia de expresiones de cortesía y amabilidad, que contrasta con la usual omisión de ellas en los dramaturgos peninsulares.

Grande cosa –piensa–, es el amor; ¿pero es posible alcanzarlo? La mujer es voluble, inconstante, falsa; se enamora del buen talle, o del pomposo título, o –cosa peor– del dinero. Sobre todo, la abominable, la mezquina mujer de Madrid, que vive soñando con que la obsequien en las tiendas de plateros. La amistad es afecto más desinteresado, más firme, más seguro. Y ¡cómo no había de ser ésa la experiencia del dramatúrgo!

El interés que brinda este conjunto de conceptos sobre la vida humana, es que se los ve aparecer constantemente como motivos de acción, como estímulos de conducta. No hay en Alarcón tesis que se planteen y desarrollen silogísticamente, como en ciertos dramas del siglo XIX; no surgen tampoco bruscamente, con ocasión de conflictos excepcionales, como en *García del Castañar* o *El alcalde de Zalamea* [pues el teatro de los españoles europeos, fuera de los casos extraordinarios, se contenta con normas convencionales, en las que no se paran largas mientes]. No; las ideas morales de éste que fué "moralista entre hombres de imaginación," circulan libre y normalmente, y se incorporan al tejido de la comedia, sin pesar sobre ella ni convertirla en disertación metódica. Por lo común, aparecen bajo forma breve, concisa, como incidentes del diálogo; o bien se encarnan en un ejemplo, tanto más convincente cuanto que no es un tipo unilateral: tal es el don García de *La verdad sospechosa* y el don Mendo de *Las paredes oyen* [ejemplos a contrario], el Garci Ruiz de Alarcón de *Los favores del mundo* y el marqués don Fadrique de *Ganar amigos*.

El dón de crear personajes es el tercero de los grandes dones de Alarcón. Para desarrollarlo, le valió de mucho el amplio movimiento del teatro español, cuya libertad romántica [semejante a la del inglés isabelino] permitía mostrar a los personajes en todas las situaciones interesantes para la acción, cualesquiera que fuesen el lugar y el tiempo; y así, bajo el principio de unidad lógica que impone a sus caracteres, gozan éstos de extenso margen para manifestarse como seres capaces de aficiones diversas. No sólo son individualidades con vida amplia, sino que su creador los trata con simpatía: a las mujeres, no tanto [oponiéndose en esto a su compañero ocasional, Tirso]; a los protagonistas masculinos sí, aun a los viciosos. Por momentos diríase que en *La verdad sospechosa* Alarcón está de parte de don García, y hasta esperamos que prorrumpa en un elogio de la mentira, digno del ingenio de Mark Twain o de Oscar Wilde. Y ¿qué personaje hay, en todo el teatro español, de tan curiosa fisonomía como *Don Domingo de Don Blas*, apologista de la conducta lógica y de la vida sencilla y cómoda, sin cuidado del qué dirán; paradójico en apariencia, pero profundamente humano; personaje digno de la literatura inglesa, en opinión de Wolf; digno de Bernard Shaw, puede afirmarse hoy?

Pero, además, en el mundo alarconiano se dulcifica la vida turbulenta, de perpetua lucha e intriga, que reina en el drama de Lope o de Tirso, así como la vida de la colonia era mucho más tranquila que la de su metrópoli; se está más en la casa que en la calle; no siempre hay desafíos; hay más discreción y tolerancia en la conducta; las relaciones humanas son más fáciles, y los afectos, especialmente la amistad, se manifiestan de modo más normal e íntimo, con menos aparato de conflicto, de excepción y de prueba. El propósito moral y el temperamento meditativo de Alarcón iluminan con pálida luz y tiñen de gris

te, con los años.

VII. Procedimientos de estilo: por ejemplo, finales enumerativos de discurso, como en *La culpa busca la pena*, *Quien mal anda en mal acaba*, *La manganilla de Melilla*; más tarde desaparecen. Dejos culteranos, de tarde en tarde: nunca desaparecen del todo; acaso haya error en atribuirlos a influencia gongorina y solamente sean resabios de la expresión amanerada, pintoresca y llena de alusiones mitológicas que se estimaba entonces necesaria para la galantería.

VIII. Metros: con el tiempo paréceme que emplea cada vez menos el endecasílabo (en que nunca fué muy feliz) y menos aún los versos cortos menores de ocho sílabas. Es digno de atención el empleo del soneto en *El semejante a sí mismo*, *Mudarse por mejorarse*, *La prueba de las promesas*, *El dueño de las estrellas*, *Los favores del mundo* y *Las paredes oyen*. El soneto fué muy usado por Lope y Tirso en sus comedias; menos ya por Calderón y mucho menos por el dramaturgo mexicano.

Las comedias de Alarcón de seguro no salieron a luz sinc después de sufrir retoques, y acaso, aunque con graves riesgos, pudieran en algunas discernirse *capas* superpuestas. Es evidente que no todas las impresas en 1634 son posteriores a las impresas en 1628. Y que él fuese amigo de retocar y rehacer sus propias obras lo debiera probar *Quien engaña más a quién*, refundición de El *desdichado en fingir*: Fernández Guerra estima que el *rifacimento* es del mismo Alarcón y

melancólico este mundo estético, dibujado con líneas claras y firmes, más regular y más sereno que el de los dramaturgos españoles, pero sin sus riquezas de color y forma.

Todas estas cualidades, que en parte se derivan de su propio genio, original e irreducible, en parte de su experiencia de la vida, y en parte de su nacionalidad y educación mexicanas, todas ellas, colocadas dentro del marco de la tradición literaria española, hacen de Alarcón, como magistralmente dijo Menéndez y Pelayo, en brevísimo juicio que ojalá hubiese ampliado, "*el clásico de un teatro romántico* [a semejanza de Ben Jonson en Inglaterra], sin quebrantar la fórmula de aquel teatro ni amenguar los derechos de la imaginación en aras de una preceptiva estrecha o de un dogmatismo ético;" dramaturgo que encontró, "por instinto o por estudio, aquel punto cuasi imperceptible en que la emoción moral llega a ser fuente de emoción estética, y sin aparato pedagógico, a la vez que conmueve el alma y enciende la fantasía, adoctrina el entendimiento como en escuela de virtud, de generosidad y cortesía."

Artista de espíritu clásico [entendida esta designación en el sentido de artista sobrio y reflexivo], Alarcón revela en su orientación misma su carácter nacional. Acaso parezca exageración desmedida atribuir tales tendencias clásicas a un país como México, que nunca ha podido, como ninguno de sus hermanos de América, formarse una cultura propia, disciplinada y superior, única que con absoluto derecho puede llamarse clásica. Pero dentro de las imperfecciones inherentes a la vida colonial, México fué el más clásico solar de la cultura española en el Nuevo Mundo: fué aquí donde se extendió más y dió mayor caudal de frutos. ¿Qué otro pueblo de América –ni el Perú siquiera– recibió falange de humanistas comparable con la que vino a México a seguidas de la conquista, los que desde luego trajeron la imprenta, la Universidad, las letras latinas y castellanas? ¿Qué otro pueblo de América sería capaz de ostentar un esplendor de cultura autóctona, por igual científica y artística, como el de México, en el siglo XVIII? Y dentro de esa cultura, el espíritu mexicano se orientó siempre hacia las aficiones clásicas. México produjo a dos, y educó a uno de los mejores poetas modernos en lengua latina: los jesuítas Abad, Alegre, Landívar, lejanos y brillantes discípulos del arte, lleno de sutiles secretos de perfección, de Horacio y de Virgilio. La afición al espíritu clásico, sobre todo al de Roma, nunca ha faltado en México; no necesito aducir ejemplos. Menéndez y Pelayo no pudo dejar de observarlo: México es, dice, "país de arraigadas tradiciones clásicas, a las cuales por uno u otro camino vuelve siempre."

No está, pues, fuera de las tendencias del espíritu mexicano Juan Ruiz de Alarcón, al revelarse clásico de espíritu, tanto por su disciplina artística [en la que, bien se comprende, es el primero entre todos sus compatriotas], como por sus aficiones a la literatura del Lacio, por su afinidad, tantas veces señalada, con la musa sobria y pensativa de Terencio. Pero su espontánea disciplina, por lo que tenía de clásica, nunca le impidió apreciar el valor del arte de su tiempo [nunca ha sido del clásico vivir en desacuerdo con su época]; no sólo adoptó el sistema dramático de Lope, y puso en él su nueva orientación, sino que estudió con interés toda la literatura de entonces; hay en él reminiscencias, por ejemplo, de Quevedo y de Cervantes [aunque no autorizan, ni con mucho, para tenerle por discípulo de éste, como pretendió Fernández Guerra], y aun del romance popular, con no ser el suyo un espíritu popular, sino aristocrático.

Por eso hay en su obra ensayos que no pertenecen al tipo de comedia que desarrolló y perfeccionó. De ellos, el más importante es *El tejedor de Segovia*, brillante drama novelesco, de extravagante asunto romántico, pero a través del cual se descubre la musa propia de Alarcón, predicando contra la matanza y definiendo la suprema nobleza. Ni debe olvidarse *El Anticristo*, tragedia religiosa inferior a las de Calderón y Tirso; de argumento a ratos monstruoso; pero donde sobresale, por sus actitudes hieráticas, la figura de Sofía, y donde se encuentran pasajes de los más elocuentes de su autor, los que más se acercan al tono lírico [así el que comienza: "Babilonia, Babilonia..."]

---

aduce buenas razones en pro; pero Menéndez y Pelayo opina terminantemente en contra, en nota (sin explicaciones) a los *Estudios* de Wolf. Así y todo, más me inclino a la primera opinión que a la segunda. Hartzenbusch creía que fuesen de Alarcón mismo trozos de la refundición. La escena inicial del primer acto, por ejemplo, parece demasiado culterana para suya; pero sí sugieren su mano pormenores que no existían en la obra primitiva, incluso la reminiscencia de *Las paredes oyen*, que señaló Fernández Guerra.

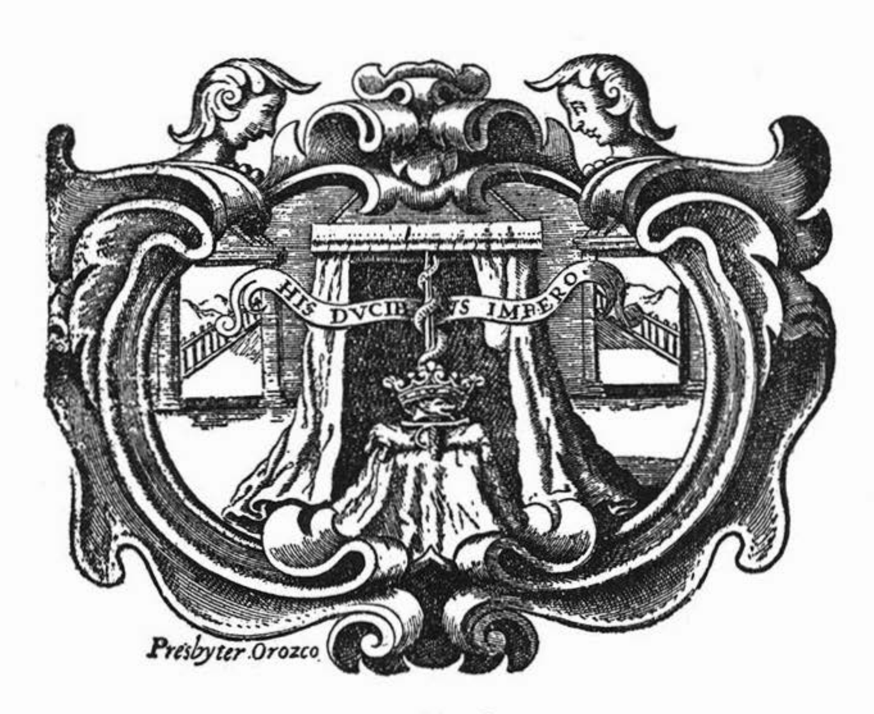
Sobre la ortología de Alarcón trae buenos datos el libro *Ortología clásica de la lengua castellana* (Madrid, 1911), de don Felipe Robles Dégano, que le llama "el príncipe de nuestros ortólogos."

Después de escrita esta conferencia, sé que sostiene la misma tesis que yo, en trabajo inédito aún, don Francisco Pascual García, miembro de la Academia Mexicana.

También la sostiene, pero ya con referencia a esta disertación mía, don Luis G. Urbina, en la suya sobre *El teatro nacional* (1914).

Tiene la comedia dos grandes tradiciones, que suelen llamarse, recortando el sentido de las palabras, romántica y clásica, o poética y realista. Ambas reconocen como base necesaria la creación de vida estética, de personajes activos y situaciones ingeniosas; pero la primera se entrega desinteresadamente a la imaginación, a la alegría de vivir, a las emociones amables, al deseo de ideales sencillos, y confina a veces con el idilio y con la utopía, como en *Las aves* de Aristófanes y *La tempestad* de Shakespeare: la segunda quiere ser espejo de la vida social y crítica en acción de las costumbres, se ciñe a la observación exacta de hábitos y caracteres, y a menudo se aproxima a la tarea del moralista psicólogo, como Teofrasto o Montaigne. De la primera han gustado genios mayores: Aristófanes y Shakespeare, Lope y Tirso. Los representantes de la segunda son artistas más limitados, pero admirables señores de su dominio, cultores perfectos y delicados. De su tradición es patriarca Menandro: a ella pertenecen Plauto y Terencio, Ben Jonson, Molière y su numerosa escuela. Alarcón es su representante de genio en la literatura española –muy por encima de Moratín y su grupo–, y acaso México deba contar, como blasón propio, haber dado bases, con elementos de carácter nacional, a la constitución de esa personalidad singular y gloriosa.

Conferencia pronunciada el 6 de diciembre de 1913.



LAZARINA ENTRE CUCHILLOS

o POR ROSSO DE SAN SECONDO o

TRADUCCION DE GILBERTO OWEN Y AGUSTIN LAZO

PERSONAJES

Lazarina, bailarina libre.
Arduino Saramé, transformista y excéntrico.
León Garboli, lanzador de cuchillos.
Epifanio Patracone, pozo de ciencia.
La honrada y gallarda Titinula.
El Aduanero Apasionado.
Sbarba, Tonzudo y Garlanda, tres barrigones cazadores de pluma y pelo.
La vieja de la canasta.
Un muchachito.
Un peón.
Un campesino.

ACTO PRIMERO

Un cuarto amplio, de forma irregular, arreglado para estancia en el único torreón que ha quedado en pie de un antiguo castillejo feudal, situado a campo raso, junto al camino que conduce a la ciudad. La bóveda es alta y profunda; las paredes, que conservan restos del estuco que las cubriera, amarillas y mohosas, muestran a trechos las piedras desnudas, pero en su mayor parte están cubiertas por estantes carcomidos por la polilla y cargados de papeles, por montones de libracos en pilas sobre el pavimento, y por ménsulas, desbordantes también de libros y de papeles. Por toda la escena se esparce la claridad de una chimenea, que es fácil adivinar a la izquierda, en una especie de cocinilla a la que se entra por un hueco en el muro, sin puertas, de piedras ennegrecidas. Desde la bóveda hasta lo alto de las paredes se tienden gruesas nubes de telarañas polvorientas, que penden también, aquí y allá, como filamentos fantásticos, en el vacío. A la derecha hay una puertecilla que conduce al cubil que sirve de alcoba; a la izquierda otras dos, la segunda de las cuales da a la escalera del torreón. En la pared del fondo hay un gran ventanal con celosías.

Junto a este ventanal hay una banca con una sólida mesa al frente, para los huéspedes de paso, amigos y conocidos. Otra mesa, cargada de papeles y volúmenes, hacia la derecha, en primer término, con un sillón episcopal muy sucio que fué encontrado, sin duda, en los sótanos del arrasado castillo, de donde también procederán los montones de antigüedades que entre los estantes y las pilas de volúmenes, se adosan a las paredes.

Es de noche. La estancia está iluminada por una linterna central, que pende del techo, de la cual mana una luz débil y rojiza, por otra linterna más pequeña colocada sobre la mesa del fondo, y por una lámpara de pantalla verde, puesta sobre la mesa de la derecha; tanto esta lámpara como las linternas son de aceite.

Al levantarse el telón, los tres barrigones cazadores de pluma y pelo están sentados en la banca, ante la mesa del fondo, sobre la que hay botellas de vino, platos y vasos. De la cocina, por el hueco de la izquierda, entra un humo negro que opaca y nubla la escena. Afuera se desencadena el huracán: lluvia, granizo, viento, truenos. A pesar de todo, Epifanio Patracone, en la mesa de la derecha, sentado en el sillón, sigue abstraído en su lectura, inmóvil.

EL PRIMER BARRIGÓN.—Otro ventarrón que sale de las gargantas de las montañas del sur, como el silbido de un carretero, y desemboca precisamente a diez kilómetros de distancia, en el camino que va derecho a la puerta de la ciudad, de modo que si la puerta fuera la boca de un odre, y un odre la ciudad, ésta se hincharía, como Juanilla cuando estaba preñada de los cuatro muchachos que luego parió...

EL SEGUNDO BARRIGÓN.—¡Ja, ja, ja, ja!

EL TERCER BARRIGÓN.—¡Ja, ja, ja, ja! ¡Preñada de viento la ciudad! ¡Este Sbarba, cuando está borracho, discurre cosas bellísimas con cualquier pretexto!

EL SEGUNDO.—¡Ya lo creo! Como que para sus expresiones metafóricas, cuenta ya con un centro establecido del cual parte siempre: su ombligo.

El Tercero.—¡Ja,ja,ja,ja! Sólo por esa frase te voy a plantar un beso en el cogote, Tonzudo. ¡Bello! ¡Bellísimo! ¡Cierto! ¡Certísimo! Es verdad, Sbarba, Sbarba siempre habla de panzas!

Relámpagos, truenos, lluvia desatada.

El Segundo.—¡Duro! Oigan ustedes, amigazo de la derecha y amigazo de la izquierda. La tierra se desbarata bajo este aguacero y la arenosa llanura, en cuyo centro nos encontramos, se diluye en el vacío por todas partes. ¡Quien quita y al salir nos falte el suelo para caminar!

El Primero.—¿Y quién sale? Yo por mi parte me quedo en este banco, y echaré raíces en el pavimento y persistiré en el espacio con tal de que el torreón de Epifanio no se derrumbe. Y como es seguro que aunque se hunda el mundo el torreón seguirá derecho como un espárrago, yo, como estoy adentro, tampoco me hundiré.

El Tercero.—¡Vaya una idea extravagante la de habitar en un torreón que parece haber quedado de pie tan sólo para llorar sobre las ruinas del antiguo castillo. ¡Vieja madriguera de topos y alimañas campesinas!... Si disminuyera la tormenta, se oirían los chillidos de las lechuzas, y de día el ir y venir de las graznadoras cornejas!

El Segundo.—Ese buho sí que tiene el cuero duro. Parece como si estuviera en esta madriguera desde hace trescientos años. Y cuidado que ha pasado gente por el camino real de ahí enfrente: bueyes y ovejas, caravanas de mercaderes, muchachos, carretas y carrozas: de todo, vamos. Y ha llovido agua y apedreado granizo, y relámpagos y truenos, y sol de canícula y frío de heladas... y ya lo ves, se queda como si nada entre sus viejos librotes que apestan a humedad, lee y lee ¿Qué puede leer tanto? Yo no lo comprendo.

El Tercero.—¡Ea, hablamos contigo, que tienes la cara verde por la pantalla, o será que te la veo así por lo que he bebido!

El Primero.—¡De veras que has bebido, eres lo mismo que una parra con todo y raíz!

El Tercero.—¡Pero al revés, porque en las parras verdaderas el jugo sube, y en mí más bien baja!

Los tres.—¡Ja, ja, ja, ja!

El Primero.—Pero lo peor no es que no nos oiga el buho —¿vamos haciendo pergamino de su pellejo?— Lo peor no es eso, sino que ni siquiera nos atiende Titinula, ni nos trae aquellos tordos que nos iba a asar.

El Segundo.—Yo creo que Titinula es tan dura como su padrino, ¡pellízcala si puedes!

El Primero.—Yo la llamaría más bien sólida que dura.

El Segundo.—Llámara como quieras, ¡pero a que no la pellizcas!

El Tercero.—Si le apunto un poco al anca, te juro que no me falla. ¡La tiene más redonda!

El Primero.—Ensayemos ahora que viene. *(Llamando.)* ¡Titinula!

El Segundo.—¡Titinula!

El Tercero.—¡Titinula!

Aparece a la izquierda con un gran asador lleno de tordos.

Titinula.—¡Si me siguen molestando, los ensarto también a ustedes! ¡Maldición! Por un lado los truenos, el viento, el granizo... y por otro lado sus gruñidos.

El Primero.—Si gruñimos es prueba de que no somos tordos para que nos ensartes.

El Segundo.—¡Eso se llama lógica!

Titinula.—Entonces, según la lógica, son ustedes unos marranos.

El Tercero.—¡Oh, la muy gansa!

Titinula.—Sí, tonta de veras, por haberles abierto la puerta del torreón y haberles hecho subir y servirles, para que luego me paguen en esa forma... ¿Se quieren comer los tordos crudos?

El Primero.—¡No, no, cocidos, porque tordo es del género masculino!

El Tercero.—¡Ja, ja, ja, ja! Bueno, ¿y si fuera, por el contrario, femenino?

El Primero y el Segundo.—¡Al natural!... ¡Al natural!

El aguacero arrecia.

Epifanio.—*(Alzando el rostro del volumen.)* ¿Llueve?

Los tres barrigones sueltan la carcajada.

Titinula.—*(Montando en cólera y agitando*

el asador.) ¡Eso es, qué bonito! ¿Eso es lo debido, no? Aquí son los amos todos los que pasan por la carretera, los mercaderes, los boyeros, los cazadores de pluma y pelo. Unos porque quieren un consejo, otros porque desean guarecerse de la lluvia, con cualquier pretexto llaman, suben, se embriagan, fuman y vociferan... y él, el profesor, ¿qué hace?, cuando uno menos se lo espera va saliendo como tonto en vísperas, con un *¿llueve?*

EPIFANIO.—Titinula, no me claves tu asador en los ojos, porque me imposibilitarías para seguir leyendo en el gran libro de la ciencia. Cuando estuve saciado hasta las náuseas de la ciudad, en pago de mis servicios como educador de la juventud, pedí a la municipalidad este viejo torreón en medio del campo; y se me dió, pero a condición de ser cortés con todos los caminantes... Pensándolo bien, me dije: ¿por qué no habría yo de mostrarme abierto, acogedor con los humildes del campo, si con los viciosos de la ciudad he sido paciente hasta el grado de dispensarles mi sabiduría?... Y acepté gustoso, sobre todo al reflexionar que no vendrían a importunarme hasta aquí con su pretendida sabiduría, mis colegas los profesores, esos impostores tabacosos, esos irritantes moscones del conocimiento, esos rumiantes indigestos, los únicos que tienen el don de exasperarme. En cuanto a los otros, los que pasan por el camino y tienen la ocurrencia de venir a reposar el trasero sobre mis viejas bancas, o continúo mis estudios sin hacerles caso, o me divierto con ellos.

EL PRIMERO.—¡Bonita manera de tratarnos! Nos trata como borregos, a todos sin distinción.

EL SEGUNDO.—¡Hola! ¿Y nos cuenta también en el rebaño?

EL TERCERO.—¡Cuando debería estar agradecido de la gente que pasa, y que, bien o mal, le llena la despensa! Este le trae qué beber, el de más allá mucho que engullir, y él nos paga riéndose de nosotros en nuestras narices.

EPIFANIO.—¡Ja, ja, ja! Aunque mi vientre carezca de ciertas encomiables proporciones, permítanme que también yo me dé aires de barrigón y suelte la carcajada. ¡Ja, ja, ja!

EL SEGUNDO.—¡No se lo crean! De su gañote pueden salir graznidos, pero no es capaz de reírse. Los viejos buhos como él no se preocupan ni por reír ni por llorar.

EL PRIMERO.—Es verdad, luego se nota que no es una risa sincera, de esas en las que toman parte todas las entrañas. Nosotros, en cuanto bebemos un poco, sentimos que se desborda nuestra alegría, y todo se nos nubla y se confunde alrededor. El ríe sin haber bebido y sin que haya nada que ofusque lo que le rodea: fíjate cómo te está mirando, lo mismo que si estuviera contándote los pelos del cogote.

EL TERCERO.—¡Vamos revolviéndolo y tirándolo todo, para ver qué hace!

Da un empujón a la mesa y los objetos ruedan por todos lados, en tanto que afuera se oyen truenos y arrecia más la tormenta.

TITINULA.—¡Ah, canallas! ¡Debía haberlos dejado aullando bajo la tormenta! ¿Conque esas tenemos? Pues entonces hasta los tordos van a volar otra vez. *(Sacude en el aire el asador, del que se desprenden y caen los tordos ensartados.)* Al fin que desde hace rato me estaban ya quemando de tenerlos en el fuego.

EL PRIMERO.—¡Ha desperdiciado un día de caza!

EL SEGUNDO.—Yo bien te lo decía. Es peor que su maestro.

EPIFANIO.—*(Al Barrigón.)* ¡Bravo, me consuelas! Es verdad, y eso es lo único que me reconforta. Titinula está desbordante de salud, como yo de ciencia, y los resultados son idénticos: los dos somos incorruptibles ante los estímulos de la vida, nos reímos de todo lo que fascina y apasiona a los demás.

EL PRIMERO.—¡Mentira, mentira! Bien sensible que es ella al canto del aduanero que viene a lamentarse al pie del torreón las noches de luna. El aduanero viene a suspirar y a gemir como un becerro, y ella saca una mano por el hueco de la ventana y le deja caer una flor.

EPIFANIO.—*(Alarmado.)* ¡No! ¡No es posible!... ¡Sería una catástrofe tremenda para mí! ¿Después de haberte sacado de los campos y de educarte como mi pupila, en una atmósfera de la más perfecta filosofía?... ¡Habla, habla! Titinula, desmiente la infame calumnia de la flor...

TITINULA.—¿La flor? ¡Oh, qué hermoso! ¿Pero de dónde iba yo a sacar una flor? Vivimos en medio de una árida llanura, y en casa no tenemos ni siquiera un romero...

EPIFANIO.—¡Ah, vaya, me tranquilizo! ¿Lo

oyen ustedes? ¡Ni siquiera un romero, que por lo menos olería a ilusiones!

EL PRIMERO.—¡De veras! Aquí no hay nada que huela, todo apesta. No hay nada suave, delicado, todo es tan duro como el corazón de Titinula, que hará desfallecer al aduanero como un gorrión en los primeros fríos.

TITINULA.—No soy yo la que tiene que decir cómo morirá, si como gorrión o como mirlo... ¡Pero mientras cante, lo dejaré cantar! *(Al segundo barrigón, que poco a poco se ha ido acercando para darle un pellizco en el muslo.)* ...¡Ay, estúpido, canalla, sinvergüenza!

EL PRIMERO.—Entonces es verdad, ni siquiera apuntándole al anca se puede dar con un lugar sensible.

EL SEGUNDO.—Apuesto lo que quieran a que está hecha de caucho.

EPIFANIO.—Bien, ¡muy bien! Hasta los torpes, a costa de esfuerzos y de tanteos, pueden llegar empíricamente a la verdad. ¡Hagan la prueba a ver si pueden vencer a Titinula, sana como el caucho! ¡Será lo mismo que si intentaran conmoverme a mí, pues la perfecta salud y la profunda sabiduría se defienden del mundo externo de la misma manera. Y ya puedo yo volverme a mis libros tranquilamente, con la seguridad de que aunque se la arrojaran de uno a otro no llegarían a hacerla caer en uno de esos ridículos engaños en los que a cada momento se pierde la humanidad.

Se sienta y se pierde en el estudio.

LOS TRES.—¡Ja, ja, ja, ja!

EL PRIMERO.—¡Vamos, pues, jugando con Titinula a la pelota mientras pasa la lluvia y podemos salir! Es una diversión como otra cualquiera.

TITINULA.—A propósito, tengo ganas de hacer ejercicio y me presto de buena gana.

EL SEGUNDO.—¡Recibe, Garlanda, ahí te va la pelota Titinula!

La empuja contra el tercer barrigón.

EL TERCERO.—¡Te la devuelvo por correo!

La arroja contra el primero.

EL PRIMERO.—¡Ahora ti te toca, Tonzudo!

Se oyen fuertes golpes en la puerta.

EL TERCERO.—¡Hola, ahí llega alguien que no es de la partida!

EL PRIMERO.—¿Será Giulí, el comerciante, en su carricoche? Dijo que pasaría por aquí, pero con este huracán. . .

Siguen llamando.

EL SEGUNDO.—¡Diablo! ¡Qué prisa, amigo, bien se ve que no está muy a gusto bajo el agua!

EL TERCERO.—*(Irónico.)* Anda, Titinula, asómate a la ventana a ver qué quiere; es tu prójimo.

TITINULA.—¿Y por qué no? ¿Oyen? Parece el zumbido de un motor. Esto me intriga.

Levanta la celosía de la ventana y entra un golpe de viento.

EPIFANIO.—*(Viendo que vuelan los papeles de su mesa.)* ¡Diablos! ¿Qué sucede?

EL TERCERO.—El viento le dispersa su ciencia.

LOS TRES.—¡Ja, ja, ja, ja!

EPIFANIO.—Pero ¿quién es, quién es? ¡Titinula!

TITINULA.—*(En la ventana.)* ¿Quién es? ¿Qué diablos quiere?

LA VOZ DE ARDUINO.—*(Entre la tormenta.)* ¡Abreme, Epifanio Patracone, hombre doctísimo, ábreme por el amor de Dios! Soy yo, tu humilde siervo, tu viejo y fiel amigo, Arduino Saramé, el excéntrico, que a través del huracán llega de la ciudad para recibir la luz de tu ciencia y la hospitalidad de tu torreón. ¡Abreme, te lo suplico, pues si no lo haces esta tormenta me despachará al infierno en *redingot!*

EPIFANIO.—¿Arduino Saramé, el excéntrico? No digo que no... pero no me acuerdo. *(Enojándose.)* ¡De todas maneras, ábrele... ábrele!... para que vuelva a cerrarse esa maldita ventana!

TITINULA.—*(Que ha cerrado la ventana.)* ¡Ah, qué divertido! ¿Qué quiere decir eso de excéntrico? ¡Voy corriendo!

Se precipita por la segunda puerta.

EL PRIMERO.—¡Bonito pájaro de veras!... ¡Con este tiempo!...

EL SEGUNDO.—¿Pájaro? Mira tú que llamarle pájaro a uno que viene en un jadeante automóvil y en *redingot!*

El Tercero.—¡Y ese vejete ha empezado a leer de nuevo! *(A Epifanio.)* ¡Ea, deja ya de leer, que va subiendo el excéntrico!

Arduino.—Muy buenas noches, respetables señores. Buenas noches. ¡Buenas noches! Perdónenme que a causa de la precipitación con que subí al automóvil, llegue en estas fachas... pero, como pueden ustedes imaginar, vengo directamente del Trianón. Apenas había acabado mi número y estaba ya en camino... ¿Sabes, viejo Epifanio? te encuentro bien. Pero ¿hablas en serio? ¿No me reconoces aún? ¡Arduino, hombre, Arduino Saramé, al que hace muchos años honraste con tu visita en el foro del Teatro Olímpico, y a quien viste luego trabajar en La Gruta Azul, en el Edén y en El Alcázar.

Epifanio.—¡Ah! ¡Ya, ya, seguro! Ahora recuerdo... tiempos remotos aquellos, cuando para profundizar mis argumentos y comprobar la verdad, necesitaba todavía andar escarbando por todos aquellos rincones en que pudiera fermentar la vida en cualquiera de sus aspectos. Y no quiero ocultarte que también me interesaba mucho la bailarina. ¡Oh, oh!... ¿Y tú?... Todavía no eres viejo y sin embargo ya deberías serlo.

Arduino.—¡Al contrario! No debería serlo aún y sin embargo ya lo soy. No he cumplido aún el medio siglo, y tengo el pelo casi blanco; pero mi vejez se debe a que a los años se han unido las tribulaciones y las angustias. ¡Figúrate que hace tiempo cometí la terrible tontería de casarme!

Epifanio.—No digo que no lo sea... puede ser... ¿Pero a qué debo esta visita nocturna?

Arduino.—¡Precisamente a ese error! Conociendo tu espíritu filosófico, me dije: "No hay casa que pueda convenirme más que su torreón," y por eso lo he escogido para mi obra.

Epifanio.—¿Qué obra? Vamos, hasta ahora no me has dicho de qué se trata.

Arduino.—Ya lo irás sabiendo, pero entretanto, no hay tiempo que perder... ¿Me permites usar esa mesa?

Se saca muchos cuchillos de las bolsas y los amontona en la mesa del fondo.

El Primero.—¡Hola! ¡Vamos, pues de veras que es excéntrico!

El Segundo.—¡Quiere hacer una carnicería!

Arduino.—¡Nada de eso, señores, tengan ustedes paciencia y hagan lo que yo les vaya diciendo! ¡El juego es sencillísimo!

Epifanio.—Está bien, Arduino Saramé. Si te niegas a darme explicaciones volveré a mi trabajo, y haz lo que te parezca.

Arduino.—Nada de esò, al contrario, sabio Epifanio. ¡Se necesitaría que no te admirara y estimara yo tanto!... Es preciso que sepas que esa canalla de Lazarina, mi mujer ¡esa bruja!

El Segundo.—¡Qué amables son en familia!

El Tercero.—¿Cuál canalla?

Arduino.—Lazarina, mi mujer; su número es anterior al mío en el orden del espectáculo, y desde la noche de bodas termina siempre su acto coqueteando con alguno de los de luneta; pero no es esto lo peor, sino el desenlace de esos coqueteos, que acaban siempre por hacerme crecer un poco más los cuernos, sin cesar, noche a noche. Ahora bien, yo les pregunto, caballeros, ¿qué ánimos voy a tener para desempeñar mis trabajos, haciendo saltar el plato sobre la varilla y los huevos en el plato, si mientras yo estoy en el foro, precisamente en esos instantes, mi mujer... ¡lo dejo a su imaginación! ¿Pues qué cosa es el corazón de un hombre? ¿Es por ventura un trozo de alcornoque, o una pata de mesa, o una piedra del muro? El corazón es el corazón, aunque se trate del corazón de un excéntrico, y el estómago es el estómago, y la bilis lo destroza. ¡Tres años, caballeros, tres años, y todas las noches...

Los tres barrigones.—...cuernos!

Arduino.—Exactamente. Y pueden ustedes creérmelo, me he pasado los tres años rogándole, tratando de convencerla en todos los tonos de que es inútil buscar algo nuevo, de que la vida es algo muy prosaico, muy diferente de sus sueños poéticos: "Lazarina, todas las noches te hundes más y más en el fango, creyendo subir al séptimo cielo, y me salpicas a mí, Lazarina. Lazarina, quítate de los ojos esa maldita lente de la ilusión, mira las cosas en su cruel desnudez. Estás cansada de Saramé porque no es un gran señor, Lazarina, aunque bien sabes que, con todo y no ser más que un mísero excéntrico, te adora hasta el grado de acallar su amor propio! ¡Lazarina, ten juicio! ¡Cuidado, Lazarina! ¡Lazarina, procura comprender!" Inútil, inútil. ¡Lo mismo que darle explicaciones a un recién nacido o tratar de conmover a una montaña! Hasta que esta noche, cuando observaba a Lazarina como siempre,

mientras es hora de irme a pintar al camerino, la buena suerte y el diablo me hicieron descubrir con quién coqueteaba. ¡Ah! ¡Doy un salto! ¡Es un amigo! ¡Ella no lo sabe! Es León Gárboli, el lanzador de cuchillos. "León, le digo, en nombre de nuestra vieja amistad, te pido que le des por su juego; dile que eres un príncipe; esta noche yo te proporcionaré un castillo para que la lleves a él; te pagaré un hermoso automóvil. Anda, León, no puedes imaginarte cómo te lo voy a agradecer. ¡Facilítame la manera de vengarme!" Pero ¡cualquiera cree en la amistad! León se negaba a prestarme sus cuchillos y a llevarse a mi mujer, y sólo accedió a cambio de que le abriera crédito inmediatamente en el restorán del teatro, y por principio de cuentas se despachó cuatro botellas de champagne. Pero ¡qué importa! ¡Ay, Epifanio, créemelo, doctísimo anciano, soy capaz de todo con tal de vengarme. Y lo conseguiré gracias a tu hospitalidad. Este es el castillo; además, préstame tu alcoba.

EPIFANIO.—¡Bueno! Aquí la humanidad bebe, se acuesta, escupe y blasfema, y yo la dejo hacer. Así es que puedes hacer lo que quieras; ¡yo me someto con tal de que me dejen en paz.

ARDUINO.—¡No! ¿Pues qué te imaginas, nobilísimo Epifanio? ¡No, no llegarán las cosas hasta donde sospechas! Todo lo contrario. Lo único que haremos será esto: cuando la palomita llegue a la cúspide del éxtasis, para volverla a la realidad la desnudaremos y la ataremos a la pared de la alcoba, echando luego mano a los cuchillos. León, a pesar de que está borracho, sabrá lanzárselos con toda precisión, clavándolos en torno al cuerpo de ella de una manera armoniosa, rítmica, de manera que a cada golpe tenga Lazarina el delicioso sobresalto que ya te imaginarás. Y cuando al fin haya terminado, aunque se desate Lazarina, su silueta quedará descrita por cuchillos clavados en la pared. ¿Ves cómo sólo se trata de una broma inocente y alegre?

EPIFANIO.—¡Haz lo que se te antoje! También yo suelo jugar así con la existencia, pero de un modo teórico y filosófico; tú, por el contrario, les das realidad a esos conceptos irónicos, los practicas. No quiero contradecirte, es una manera como otra cualquiera de pasar el rato.

ARDUINO.—¿Pasar el rato?... ¡Qué bien se ve que estás sano y que no te duelen algunas cosas! ¿Pero no comprendes que es el alma la que me grita, no ves que es la pasión la que me envenena la sangre, dictándome absurdas combinaciones para vengarme? ¡Es el perfume de esa mujer, su aliento, su tontería, lo que me tiene preso, atado, y no me deja tranquilo, y me vuelve loco hasta el grado de haber soportado tres años de ignominia, de vergüenza, para llegar esta noche a un desenfreno de alegría sólo de pensar en que voy a verla sufrir! ¡Sabio Epifanio, me echaré a tus plantas y te besaré la mano para darte las gracias por haberme hospedado en su castillo!

EPIFANIO.—Perdóname que te interrumpa. ¿Dónde está el castillo?

ARDUINO.—¡Da lo mismo! Te aseguro que para mí es un castillo, y ya verás cómo también lo es para ella. Le basta con apoyarse al brazo de cualquier pisaverde, para ponerse a soñar y a delirar. . .y entonces. . . todo el mundo se agranda ante sus ojos, todo se vuelve hermoso, espléndido, ardiente. . . No hay nada que no sea admirable, divino, paradisíaco: sólo yo sigo siendo un trasto vil y despreciable! ¡Vamos, vamos, Epifanio, no me hagas perderme en vanas lamentaciones, y no me quites arrestos para cumplir mis propósitos!. . . No tardarán en llegar, y se necesita que aquí, lo mismo que en el foro, me transforme. *(A Titinula.)* ¡Por favor, un vestido!

TITINULA.—¡Como si tuviera yo tantos! Sólo tengo el que llevo puesto.

ARDUINO.—Bueno, pues lo necesito, ¡dámelo!

EL PRIMER BARRIGÓN.—Así, también a Titinula la veremos desnuda.

LOS TRES.—¡Ja, ja, ja, ja!

TITINULA.—No me opongo, señor Excéntrico, pero siempre que usted me dé sus pantalones.

ARDUINO.—¡Inmediatamente!

Se los quita, en tanto que Titinula escapa por la izquierda y desde adentro va echándole su vestido a Arduino, que se lo pone después de arrojar el suyo, a su vez, a Titinula.

TITINULA.—*(Desde adentro.)* ¡Una, el corpiño!, ¡dos, el delantal! ¡y tres, las faldas! ¡el chal! Ya es bastante ¿verdad?

ARDUINO.—Gracias, mil gracias, amable señorita. Ahora necesito un corcho para las arrugas.

EL SEGUNDO.—Aquí hay precisamente un tapón de botella.

ARDUINO.—Agradecidísimo. La lámpara de Epifanio servirá para quemarlo y pintarme las arrugas y las ojeras. Quiero pasar por la vieja criada de la familia de príncipes que vive aquí. *(Hace lo que ha dicho.)* Necesitaría un pañuelo para la cabeza...

EL SEGUNDO.—Aquí está éste, a cuadros.

ARDUINO.—¡Tal como se necesita! Pero es indispensable que sobre la frente asome un mechón de pelo blanco. Perdona, sabio Epifanio... préstame unas tijeras... eso es, un poco de tus barbas...

Le corta un mechón de pelo de la barba y se lo ajusta en la frente, asomando bajo el pañuelo.

LOS TRES BARRIGONES.—¡Ja, ja, ja, ja!

ARDUINO.—¿Oyen ustedes? ¡La bocina de un automóvil! y todavía llueve. Una criada fiel, como yo, debe bajar a recibirlos con un paraguas. ¡A ver, un paraguas para recibir a la feliz pareja!

TITINULA.—*(Apareciendo vestida con el traje de Arduino.)* Tengo uno verde. muy grande, en aquel rincón...

ARDUINO.—¡Qué maravilla de muchacha! *(Imitando la voz de una vieja.)* Se necesita también una vela para alumbrar el camino a la pareja. ¡Bravo, muy bien, bravo! Y todos ustedes, quietos, que llega el ilustre señor, el Príncipe, su Excelencia, nuestro amo. Yo voy a su encuentro, pero les recomiendo que a su entrada se muestren todos muy respetuosos, tocando el suelo con la frente. *(Sale tosiendo como una anciana.)* ¡Qué horrible noche! ¡Con tal de que su Excelencia no vaya a coger un resfriado!

TITINULA.—La cosa me va interesando mucho, mentiría si dijese lo contrario.

EL PRIMERO.—¡Valiente hombrecito! Decididamente esto es más bonito que el teatro.

EL SEGUNDO.—Si no fuera porque los vapores del vino me opacan las ideas, encontraría un nombre apropiado para este adulterio singular.

EL TERCERO.—¡Vaya, vaya! La ciudad será siempre la ciudad, y entre bailarinas nunca dejarán de suceder cosas muy bellas.

TITINULA.—¡Silencio, cállense! Hagan lo que les dijo, aquí están ya.

ARDUINO.—*(Entra, alumbrándole el camino a la pareja, sin dejar de hablar como anciana.)* Tenga cuidado su Excelencia! Que la hermosa dama que ha traído no vaya a tropezar! ¡Esa maldita escalera es tan obscura! *(A Lazarina, reclinada con abandono sobre el pecho de León.)* Pase tranquila su Señoría, que no hay en el mundo un corazón como el de Su Excelencia el Príncipe.

LAZARINA.—*(Viste un traje deslumbrante y lleva una gran pluma en el sombrero.)* ¡Hemos llegado!... ¿Qué, despierto de un sueño? ¿O es por ventura que el sueño continúa?... ¡Oh, adorado mío! ¡Qué lejos está tu castillo!... Durante la carrera, me parecía como si dejáramos atrás la tierra y viajáramos por el aire entre la tempestad... ¿Cómo podré agradecértelo? Me has arrancado de la cotidiana vulgaridad de la vida, me has arrebatado de las míseras cadenas conyugales... Y, aunque sólo sea por esta noche, ya verás cómo sé mostrarme digna del alto rango a que me has elevado de sólo un aletazo... ¡Ay, Dios mío! Estaba hablando sin darme cuenta de que hay aquí mucha gente... Dime, dulce señor por ¿qué están todas esas personas en tu castillo?

LEÓN.—No sé... no sabría decírtelo, querida... Esta noche... es extraordinario... estoy atarantado por el champagne... por tu perfume...

ARDUINO.—*(Acudiendo en su auxilio.)* Son los arrendatarios de los feudos de su Excelencia; el temporal los ha detenido, han estado conferenciando con el Administrador... *(Indica a Epifanio.)* ...que, como ha tenido que hacer tantas cuentas, ahora mira como un estúpido a Su Excelencia, sin pensar en levantarse a reverenciarlo.

LEÓN.—¡Bueno, bueno!... No importa... A mí sólo me interesa una cosa... ¿verdad, querida?... que tengan listo el trono para que suba a él mi hermosa señora de esta noche...

LAZARINA. — *(Desfalleciendo de emoción.)* ¡Oh, cielo santo, el trono...! ¡Si hay también un gran salón con trono! En él recibirían tus ancestros a la muchedumbre de sus vasallos... ¡Y vas a hacerme sentar junto a ti... ¡Oh, adorado príncipe, tú en una noche vienes a apagar la sed que me abrasó durante largos años!... ¡Vamos, vamos! ¡Arrástrame y cúbreme de armiños!...

LEÓN.—Sí, sí, pero... son los malditos vapores del champagne! Debo confesarte que ha sido un lapsus linguae: lo que yo quería decir es tálamo, no trono.

ARDUINO.—Cierto, muy cierto, pues la señora estará cansada. ¡Es tan fina, tan delicada, tan lánguida... necesitará reposo...

LAZARINA.—¿Lo ves? Hasta tu vieja criada reconoce mi naturaleza exquisita. En verdad merecía yo mejor suerte. Pero ¡vamos, vamos, no quisiera despertarme, estréchame sobre tu pecho más fuerte todavía, embriágame con tus besos, arrójame en un vértigo infinito lleno de pétalos de rosa y de armonías divinas! ¡Apaga mi sed de bellezas soberbias, mis nostalgias de lujos admirables, y seré siempre de tu amor la esclava!

LEÓN.—¡Oh, qué dulce voz de ruiseñor!... ¡qué caricia aflautada!... ¡Sí, sí, reclínate sobre mi pecho, así! ¡Y tú, vieja, precédenos, alúmbranos el camino!...

ARDUINO. — ¡Inmediatamente! ¡Luz! ¡Luz aquí! Todo está preparado y bien dispuesto...

Sale por la derecha, por donde desaparecen también León y Lazarina. La puerta se cierra.

EL PRIMERO.—¡Ya está la tórtola atrapada! Ahora están preparándola esos dos para la fiesta; la amarran a la pared, y luego ¡zas, zas, zas!, la adornan ciñéndola de cuchillos. ¡Con tal que no vaya a fallar alguno!

EL SEGUNDO.—Es un espectáculo admirable, gozaremos de él por el ojo de la cerradura...

EL TERCERO.—Pero todas estas cosas me han desconcertado... no sé por qué... ¿qué les parecería que nos bebiéramos otra botella?

EL PRIMERO.—¡Empieza, empieza! Eso es justamente lo que nos hace falta.

El Tercero empieza a beber.

EL SEGUNDO.—*(Señalando a Titinula.)* ¡Miren, miren al hombrecito! ¡Ha enmudecido!... ¡Y está pálido!... ¿Cómo es eso? ¿No decía ese idiota que nada podía impresionarle?

TITINULA.—¡Cállese! ¡Cállese! *(Corre temblando a la puerta de la derecha y escucha. Se oye un grito.)* ¡Es una crueldad, es una crueldad!

EL PRIMERO.—*(Acercándose a Epifanio y sacudiéndolo.)* ¡Mira a la muchacha que creías insensible como el caucho!... ¡Ha bastado un airecilo del Trianón para conmoverla!

EPIFANIO.—*(Abandonando con esfuerzo su lectura.)* ¿Qué sucede? ¿Llueve todavía?...

Viento, lluvia, granizo, truenos.

TELÓN





LIBROS

LUIS G. URBINA. *Poesías completas.* Edición y Prólogo de Antonio Castro Leal.—Colección de Escritores Mexicanos. Editorial Porrúa, S. A. México, 1946.

LA PUBLICACION de las poesías completas de este gran poeta mexicano constituye, sin duda, uno de los aciertos de esta fecunda, numerosa colección de escritos mexicanos antiguos y modernos que se inició con la edición de las poesías líricas de nuestra imprescindible Sor Juana Inés de la Cruz. Los dos tomos que concentran las poesías de Luis G. Urbina son los más recientes de la serie que dirige Antonio Castro Leal, quien realiza, por medio de ella, una labor a la que para ser perfecta sólo le falta completarla con una *Historia de la literatura mexicana* a la que estos textos servirían de ilustración. Pocos escritores mexicanos se hallan tan capacitados como él para abordar un panorama histórico y a la vez crítico del desarrollo de nuestras letras. Su posible *Historia* de nuestras letras completaría y en algunos puntos vendría a superar el edificio de las historias de nuestra literatura escritas por autores contemporáneos: González Peña y Jiménez Rueda. El breve pero jugoso prólogo a las *Poesías* de Urbina viene a ser, a nuestros ojos, un a modo de capítulo que, en esa improbable pero no imposible Historia, Antonio Castro Leal consagraría al poeta melancólico, emocionado, sensual y delicadamente irónico que fué Luis G. Urbina. No es posible anotar en tan pocas páginas observaciones más certeras ni trazar con mayor acierto el desarrollo de una poesía en que el poeta fué afinando, en primer lugar, su gusto, y, en segundo lugar, su emoción y su capacidal sensorial de gran paisajista, hasta concentrarlos en pequeños recintos emotivos y en delicados paisajes en que el mundo exterior y el interior se corresponden a la perfección. Porque la poesía de habla española no cuenta —digámoslo de una buena vez— entre los peninsulares contemporáneos de Urbina un poeta del paisaje que pueda rivalizar con nuestro poeta, y sólo Leopoldo Lugones puede alternar en ese aspecto, superándolo acaso en algunos instantes, codeándose siempre con él.

Hace algún tiempo en un ensayo intitulalo *Cómo leer a nuestros poetas* me atreví a asegurar que "una lectura cuidadosa de la obra poética de Luis G. Urbina regalaría al crítico más de una sorpresa y pronto lo llevaría a la conclusión de que una antología inteligente de una obra tan vasta y desigual favorecería a este poeta en alto grado." Los dos tomos de poesías de Urbina están al alcance de la mano y del juicio de quienes quieran comprobar esta afirmación. La obra de Urbina es vasta y desigual. Desigual en cuanto a la calidad de los poemas que van del poeta impaciente y precoz de *Versos* (1890) al poeta afinado y maduro que desde *Puestas de sol* (1910) hace oír la maestría de "El poema del lago" y encuentra, ya para siempre, su módulo poético que, justo es decirlo, se anunciaba ya, titubeante, oscurecido o tímido entre influencias difusas, entre resonancias inevitables de la poesía española y mexicana de fines del siglo XIX que, por la misma precocidad del poeta, no podían menos de obrar en él y filtrarse en sus versos. En cambio, la unidad espiritual de Luis G. Urbina es patente aun a través de sus primeras juveniles indecisiones. Ahora es fácil, necesario y justo formar la ideal *antología* poética de Urbina que vendrá a situarlo en nuestro cuadro lírico como una figura de primera magnitud y en un primer término que otros poetas han ocupado en su lugar con menor mérito y en virtud del entusiasmo circunstancial mejor que en virtud de la crítica certera. Esta revaloración de la obra poética de Urbina, iniciada, apuntada en la antología de "Contemporáneos" editada por Jorge Cuesta, la robustece ahora, en el excelente prólogo de Antonio Castro Leal, una confirmación clara y precisa: "¿Cuántos —si los hay todavía— ponen a Amado Nervo sobre Luis G. Urbina?"

La lectura de estas poesías de Urbina —que para ser estrictamente completas sólo les falta reunir los sonetos que dedicó a los poetas y artistas de su generación literaria, y que aparecieron publicados en un diario al tiempo o después de la publicación de este libro, pero que se sumarán a él sin duda en merecidas futuras ediciones— deja en el lector y en el crítico un haz de emociones y de ideas que no es fácil concretar en una fórmula pero que apuntan a la afirmación siguiente: *Urbina es el más mexicano de los poetas mexicanos.* Por su tono; por su clima espiritual; por su colorido rico y a la vez afinado en que una paleta variada se afina en la fusión de tonos plateados y dorados de gran delicadeza y finura de matices; por su introversión aun en los momentos en que sólo parece dedicado a expresar con palabras un paisaje externo; por la ausencia de lo pintoresco fácil... Pero esta afirmación requiere, sin duda alguna, un desarrollo más preciso y una mayor explicación.

X. V.

MARIANO AZUELA. *La mujer domada.*—Edición de El Colegio Nacional. México, 1946.

DIFERENTE de su última novela, con capítulos mejor dispuestos y más contenido el relato, es *La mujer domada* de Mariano Azuela, que en bella y correcta edición acabo de leer. Con el idioma peculiar, sencillo, directo e impregnado de sabor mexicano, aunque repitiendo a menudo situaciones que recuerdan anteriores obras del escritor tapatío, está descrita la figura principal del libro, y desarrollada con tal entereza su personalidad que se torna a veces falsa y, siempre, antipática. Serafina, la protagonista, significa y ejemplifica el divertido caso de la ingenua muchacha provinciana que, intentando olvidar sus nativas raíces, viaja a la ciudad en busca de un espejismo que al fin de su aventura la regresa, decepcionada, a su provincia. Todo ello visto y descubierto con un estilo llano, sin rasgos que lo afeen ni estorbos literarios que, por adornarlo, entorpezcan la frase. Por otra parte, si algún carácter es digno de hacerse resaltar en esta novela es que —salvo el segundo

capítulo, deformemente precipitado— la regular sucesión de los hechos novelísticos contribuye en verdad a contenerla en seguro molde.

Cuanto a lo contenido en ella, abundan reparos que oponer, faltas ya connaturales al autor de *Los de abajo*. Por ejemplo, las últimas páginas —que cierran con un feliz fin en que se justifica el título— contradicen violentamente la seguridad adoptada en el carácter de la protagonista. Cuando al correr de la novela leemos cómo en los diversos actos en que la heroína se halla reacciona fuera de la realidad (imaginando sin una base que justifique ya no su actitud, que bien se comprende, sino el lenguaje apócrifo que emplea, y defendiéndose con absurdas fantasías ante sus compañeros y convivientes), resulta contradictoria y un poco despeñada esa conclusión que en aras del amor pueblerino el novelista ahí improvisa. Sin embargo, eso parece más comprensible que las situaciones mismas en que el autor coloca a la muchacha, con relación a las gentes que la rodean. Ella, que creía ser toda inteligencia, se mueve desde una posición no de discreta agudeza sino de franca estupidez frente a las vulgares tramas que le tienden sus compañeros de Universidad. Me parece todo esto, a más de mal observado, completamente falso. Porque —a no ser que Serafina fuera del todo una anormal, y no lo era— el más leve empleo de su imaginación le habría bastado, no sólo para defenderse de quienes la explotaban, sino para ni siquiera situarse en la probabilidad de que lo hicieran. Además, algunos conflictos o coincidencias que de pronto aparecen son tan desajustados como artificiales. El descrito en la página 72 no revela mucho cuidado en su elaboración y deforma el tono general de lo narrado.

Es lástima que esta novela, bien construída técnicamente, adolezca de facultades de observación y muestre finalmente un personaje sin variantes ni dimensiones. Pero si Serafina no resulta del todo hecha, los otros personajes se hallan mejor resueltos, más seguros y convincentes. El padre mismo de Serafina, don Tomás, aunque demasiado sumido en su avaricia, es un ser congruente. Lo mismo puede decirse de todos aquellos que contribuyen a formar el primer plano de *La mujer domada*: la tía, el tío político, el estudiante Chavira, María Zambrano... El ambiente ahí descrito es inconfundiblemente mexicano, tan cercanamente entendido que corre parejas con el personal lenguaje que comúnmente emplea Mariano Azuela. Por su intercesión descubrimos para la literatura otro oculto barrio de esta desigual ciudad que habitamos.

A. Ch.

FRANCISCO TARIO. *Equinoccio*.—México, 1946.

EL CASO de Francisco Tario es uno de los más sorprendentes en nuestra literatura. Dueño de una juventud singularmente vital, no ha necesitado los habituales comienzos y amistades para, al publicar su primer libro, recibir los más francos y calurosos estímulos: prueba de su calidad pues han pasado las épocas en que cualquier "libro primero" era acogido con alborozo, escarmentados ya los críticos ante tantas vocaciones frustradas, ante tantos escritores que dejaron de serlo al cumplir su mayor edad.

Si los cuentos de *La noche* fueron elogiados en justicia, su novela *Aquí abajo* confirmó los pronósticos: aparecía un novelista que, en técnica e introspección, presagiaba estadios superiores al reportaje o crónica que hasta hoy ha sido la mayor parte de nuestra producción en tal género. Algunos capítulos y una arquitectura serena y meditada consagraron este libro, amén del estilo transparente y emotivo en que estaba escrito.

Tras un largo silencio, aparece ahora este *Equinoccio* que muestra un nuevo aspecto de Tario. Una serie de apuntes, aforismos o intenciones se van hilvanando en forma tal que, pese a su naturaleza necesariamente fragmentaria, llegan a formar un todo coherente y armonioso, espejo de un mundo en descomposición visto por un temperamento dramático y libre, salvaje y enérgico.

Con la misma pasión con que un día se entregó al futbol y que cualquier noche se entrega a la música, Tario ha llegado a la literatura lleno de una desatada fiebre que lo sitúa como caso de privilegio, pues si dominan las formas, en él, como en todos los auténticos escritores, lo más valioso es la materia expresiva que lo arrastra en cada página.

¿Cómo definir el contenido de *Equinoccio*? No son "pensamientos" de esos que acostumbran lucir los pedantes y los cursis, deleite de lectores mediocres en las revistas populares. No son tampoco las "greguerías" que inventó el ingenio frívolo de Gómez de la Serna, luciérnagas de un mundo intrascendente. Ni menos aún "Máximas" pretenciosas, hasta el grado de que su nombre ha de escribirse siempre con mayúscula, aunque se entreveren con "mínimas," como alguna vez lo intentó Torres Bodet, o aunque se consustancien con ellas, género híbrido popularizado en las cínicas *Máximas mínimas* del procaz Jardiel Poncela. "Wildeana" llamó Wilde a una selección de sus frases y... ¿a qué seguir?

El camino descendente que va desde la *Suma teológica* hasta las *Greguerías*, desde *La divina comedia* hasta el *Diario de un poeta recién casado*, puede tener altos luminosos, y no se ha de olvidar que en la raíz de todo perfume hay una peste, hecho físico que a la inversa puede seguir siendo cierto. A lo que más se parece *Equinoccio* —de lo que más se diferencia— es a los *Proverbios del infierno* escritos por William Blake y a ciertas ocasiones desmesuradas del Conde de Lautréamont. La respuesta heroica de Benito Juárez a la Princesa de Salm-Salm es muy diversa de la respuesta heroica de Cambronne en Waterloo: ambas, sin embargo, salvan dos situaciones y las expresan.

Los fragmentos de *Equinoccio* no están ahí por incapacidad del autor para hacer una obra mayor: aunque algunos valgan por un ensayo y otros por un poema, aparecen como exceso o superabundancia, no como escasez. Si la dispersión es obra de decadencia, la cimentación no deja de necesitar fragmentos: tal los de Heráclito, base de filósofos de moda. *Equinoccio* mezcla imprecaciones y lágrimas, rebeldías y ternuras. No es obra de ingenio: el propio autor lo proclama. "Lo que hago —dice— es mostrarme a mí mismo el justo y saludable camino." Saltamos de una emoción a otra, de una intención a su contraria. A veces puede llegar al ingenio, otras a la necedad: libro humano, pues, de alguien que no puede estar siempre "posando" de inteligente porque lo es en verdad.

Más que nada, *Equinoccio* es un desesperado esfuerzo para salvarnos de la monotonía en que vivimos: un esfuerzo que hace el autor por sí mismo y por sus posibles lectores. Un libro que a golpes y caricias, con malas, buenas y excelentes palabras, quiere "desmediocrizar" el mundo

actual por cualquier camino: poesía o crimen.

¿Y qué más? Acaso... ¿No será una respuesta personal, íntima, a la inquietante pregunta que formula él mismo: "Locos, locos: ¿qué diablos sentís dentro de vuestras cabezas?

Y dijo el psiquiatra:

"El hombre normal no existe; es una abstracción de los sabios que no son ninguna de las dos cosas."

Wilberto L. CANTON

MAX HENRIQUEZ UREÑA. *Panorama histórico de la literatura dominicana.* (Conferencias dictadas en la Facultad de Filosofía de la Universidad del Brasil.)—Río de Janeiro, 1945.

LA LECTURA pausada que hacemos de este libro nos trae, como es lógico, natural y grato, el recuerdo del amigo. Evocamos las charlas que tuvimos con Max en los días no muy lejanos de sus visitas a México. Max es hombre cordial, sencillo y llano; está lejos, acaso lejísimos de la pedantería y del rebuscamiento. Habla siempre con la campechana llaneza de la gente que se siente en casa y está segura de sus méritos y sabe aquilatar los ajenos.

No tenemos buenos puntos de referencia para poder juzgar con certeza este libro. Pero aunque carezcamos de los elementos de comparación, nos es dable mirar e intuir los altísimos valores de las páginas que leemos. Hay virtudes que se muestran de bulto. No verlas es estar ciego. Y nosotros no estamos ciegos. Las sorpresas literarias y documentales que nos brinda Max Henríquez Ureña son de tal mérito que nos ganan la atención y nos previenen en favor de los pormenores que nos salen al paso en cada página. Buenas noticias complementarias nos proporciona sobre la estancia de Tirso de Molina en Santo Domingo. No olvida, es claro, la presencia del casi mexicano Bernardo de Balbuena. No deja de recordar las influencias americanas en el autor de *El condenado por desconfiado.* Noticias cabales nos proporciona sobre la familia de los Heredias de Cuba, tan famosos en la historia de la poesía. Capítulo que debe ser comentado con amplitud por quien tenga herramientas adecuadas es el que se refiere a las manifestaciones folklóricas en Santo Domingo. Es esta parte una de las más ricas, de las más diestramente compuestas. Max reproduce multitud de trozos literarios y nos habla, con conocimiento de causa, de no sé cuántos músicos y cantores del mundo popular. Buena cuenta nos da de la sociedad *La Trinitaria,* hermana de aquellas que formaron los poetas del Brasil de la Escuela de Minas, hermana también de aquella otra que formó Espronceda en días de bronca política. De *La Trinitaria* salieron los primeros impulsos de la independencia de Santo Domingo; lección que olvidan nuestros poetas y escritores de cuño cosmopolita que imaginan que ser hombre de letras equivale a ser hombre nacido fuera de las leyes de la gravitación, fuera de la realidad o, cuando más, de espaldas a ella. Tan es verdad esto, que la verdadera literatura dominicana descansa en la idea de su independencia. La independencia de Santo Domingo crea un estado psíquico, un clima social, que se hacen propicios para la elaboración de las letras bellas. Los ejemplos son tan abundantes y los aporta con tan bien dosificado muestrario Max Henríquez Ureña que no se hace preciso añadir líneas a esta nota. De esta suerte son las páginas que siguen a las ya levemente recordadas. Un solo reparo le haríamos a este libro, a nuestro entender único en su género: es la abundancia del material expuesto. Nos parece que se aglomeran demasiadas noticias, acaso innecesarias para mejor destacar la esencia de los verdaderos valores de la literatura dominicana. Una síntesis de este libro en la cual viéramos, como en relieve, las figuras que deben constituir el índice de la cultura literaria de Santo Domingo, nos parece que hace falta. Sobre este particular hay antecedentes que nos autorizan a solicitar este paso práctico. Recordemos la amplia obra de Artigas sobre Góngora y la extraordinaria síntesis que, en seguida, nos regaló con el título de *Semblanza de Góngora.* Esperamos, sobre todo con fines didácticos, una breve historia de las letras dominicanas. En ellas aprenderíamos tal vez menos pero recordaríamos más y ordenaríamos mejor nuestras ideas. Merece la pena intentar este esfuerzo.

Ermilo ABREU GOMEZ

HECTOR MORALES SAVIÑON. *El* (Cuentos). Ilustraciones de Alberto Beltrán.—Ediciones Mexicanas, S. en P. México, 1946.

CUENTOS nos ofrece la portada, y son siete los títulos que forman el índice. Difícil de encuadrar en la rigidez de una definición es el género literario del cuento; pero, con todo, y cuando menos, una característica le es propia: la brevedad; y aunque nada se preste como aquéllos al libre curso de la imaginación, el lector, por poco ducho que sea, siente la diferencia que hay entre los cuentos y otras expresiones que suelen quedarse en "estampas," disertaciones y soliloquios.

El título de este libro lo es también del primer "cuento" que ahí nos ofrece Héctor Morales Saviñón: *El.* ¿Quién? Jesucristo. Pero *El* no es un cuento, sino una serie de "estampas" líricas que reviven escenas de la historia cristiana, con trazos vigorosos que podrían serlo aun sin el estilo pirotécnico que usa el autor, cuajado de luces verbales, como si la abundancia de epítetos bastase por sí sola para remozar los viejos temas. No resistió Morales Saviñón la tentación de darnos sus versiones literarias de temas como la tragedia de Salomé y la crucifixión de Jesús; y eso es lo grave: que donde han explorado ya ciertas personas que se llaman Ernesto Renan, Oscar Wilde y Giovanni Papini, acercarse demasiado resulta una audacia o una ingenuidad, a menos que se perciban y se reflejen aspectos tan originales como la *Judith,* de Hebbel, o *El resucitado,* de Lawrence; y éste no es el caso de *El,* ni guardando las debidas proporciones. Valga de contrapeso el cuento final titulado *El legionario,* cuyo acertado tratamiento sí logra captar el interés y la simpatía del lector.

Fábulas ayunas de emoción y de enjundia son *El mosquito Patas Largas* y *El malo.* En la primera de ellas el autor cede al mal gusto de la prosa rimada, y aunque se trasluce el propósito de buscar un efecto onomatopéyico, extender éste a la totalidad de la composición agrava de monotonía su ausencia de otras calidades. En *Las angustias del coco* hay atisbos de ironía y desenfado; pero el Coco —cierto coco— es el único a sentir el drama con que el autor pretende sacudirnos.

En cambio, *La contorsionista* y *Conspiración* tienen los atributos de verdaderos cuentos. El realismo —a veces demasiado— campea en el estilo; los temas son emotivos, y las reacciones, lógicas y humanas. Sus fallas son los diálogos de expresión excesivamente directa y vulgar, y los finales, verdaderas caídas.

Morales Saviñón aparece, pues, en este libro, como un escritor inconsistente, sin estilo propio, sugestionable y vacilante, aunque poseedor de marcadas facultades que podrán rendirle buenos frutos.

Es preciso mencionar con muy merecidas alabanzas las ilustraciones de Alberto Beltrán, artista grabador a quien ya muchos libros deben una leal y brillante exornación; y habrá que consignar, por último, que contrastando con la pulcritud extrínseca del libro, se deslizaron en el texto errores ortográficos tan impasables como *fizgones, hulular, osco* y *pesquizas*. Importa, sí, porque de las experiencias de hoy brotarán los aciertos de mañana.

S. CALVILLO MADRIGAL

ERNESTO MEJIA SANCHEZ. *Romances y corridos nicaragüenses.*—Imprenta Universitaria. México, 1946.

LA RICA, inexplorada materia" como llamó al folklore centroamericano Rubén Darío, ha sido motivo de un interesante estudio por parte de Ernesto Mejía Sánchez, quien nos ofrece una selección de romances y corridos nicaragüenses, algunos, casi todos, ilustrados con anotaciones musicales. Tan interesante labor nos da noticia de un grupo de amantes de la tradición española en Nicaragua que han dedicado fervoroso empeño en estas investigaciones. Fray Secundido García O. P., autor del *Cancionero sagrado nicaragüense*, algunos poetas nacionales y el propio autor de la recopilación que comentamos. A todos ellos se deben interesantes descubrimientos de nuevas variantes centroamericanas a temas tradicionales del Romancero Español. Actualizados, haciendo presente la materia dramática, en ella descubrimos nuevo soplo de vida, que el lenguaje popular nicaragüense ha logrado infundir a tales reliquias. Dieciséis romances tradicionales profanos, religiosos e infantiles forman la primera parte de este volumen, que se inicia con "Los versos de la viuda" (Las señas del esposo) que Julius Froebel escuchó cantar en 1850 a la joven esposa de un hacendado en Tipitapa. Las diversas variantes de este romance, así como las que se imprimen de los otros romances tradicionales, dan tema para una interesante comparación con los textos primitivos de donde tienen indudable origen.

En cuanto a los corridos nacionales, Ernesto Mejía Sánchez establece distinción entre los amorosos, los de animales, los patrióticos y los políticos. La musa popular, libre y desenfadada, nos descubre muchas de las mejores características del espíritu de Nicaragua, patria del mejor poeta de la lírica española contemporánea: Rubén Darío.

Romances y corridos nicaragüenses es un libro fundamental para quienes se interesen por la poesía popular en América.

Manuel ALTOLAGUIRRE

ANNA FREUD y D. BURLINGHAM. *La guerra y los niños.* Ediciones Imán. Buenos Aires, 1945.

PUBLICA "Ediciones Imán" en su interesante colección "Biblioteca Psicoanalítica" el libro *La guerra y los niños* escrito por Anna Freud, hija del ilustre Profesor Sigmund Freud, y por Dorothy T. Burlingham. La misma colección tiene ya en su haber interesantes obras de Wilhelm Stekel, de Otto Reik y de otros autores especializados en el estudio de esta importante rama del saber humano. Ninguna nueva ciencia, ninguna teoría novel fueron tan discutidas, tan vilipendiadas como la teoría psicoanalítica. *La méthode psychanalytique est contraire à tout l'enseignement que j'ai reçu de mes maîtres et dont ce que j'ai pu par moi-même essayer depuis m'a confirmé la sagesse.* (Ch. Blondel: *La Psychanalyse*, Libraire Félix Alcan, Paris, 1924). Quienes tengan por lo menos una idea aproximada de lo que es el psicoanálisis, de lo que sus descubrimientos significan para la loca vanidad humana, benévolamente podrán explicarse los furiosos ataques, las diatribas descontroladas de sus enemigos. En general, aun los partidarios del psicoanálisis contribuyen, involuntariamente, a desacreditar tal disciplina con sus interpretaciones apresuradas, interesadas o francamente carentes de base profunda y severa. Cuántos médicos, cuántas escuelas literarias no hemos visto pretender apoyarse en la teoría psicoanalítica o pretender aplicarla y hacerlo en la forma más lírica, más abusiva, más confusionista creando una verdadera sistematización del error, favoreciendo la estabilización de la interpretación fácil o halagadora para la pueril vanidad del analista.

No es el espacio restringido de una rápida noticia bibliográfica el propicio para señalar casos concretos, con fechas y nombres, ni para extendernos sobre asunto tan delicado y complejo. No serían tampoco nuestras restringidas capacidades las que exigiera el enjuiciamiento de tan erizado problema. Sirvan estas brevísimas líneas apuntadas sólo para señalar nuestro desacuerdo con el empleo licencioso que en los últimos años se ha hecho de una disciplina cuya iniciación constituye el más claro timbre de orgullo de nuestro siglo, por otra parte tan poco favorecido en su devenir estético, moral o político.

La guerra y los niños está formado por el material recogido por los autores en su práctica diaria y en las observaciones cuidadosamente apuntadas a través de su experiencia en las tres *nurseries* de Hampstead, Inglaterra, auspiciadas por el Foster Parent's Plan for War Children. La señora Edna Blue, Presidenta del Foster Parent's Plan, en el breve prólogo que hace a la obra, se ocupa ante todo de revelarnos el espíritu altamente filantrópico de los norteamericanos. Todos sabemos, la propaganda que no nos lo ha dejado ignorar, a qué atenernos respecto al altruísmo de nuestros vecinos. Por tanto, fácil es reducir tan discretas apreciaciones a su justa proporción de medidas adoptadas en un plan general de guerra.

La guerra y los niños sobrepasa las proporciones de simple diario de observaciones y, conservando un carácter de sencillez que lo hace de fácil y cautivante lectura, recuerda y plantea una vez más problemas de honda trascendencia. El problema del niño y, a través del problema del niño, el problema del hombre en toda la extrañeza de su destino modificable y paradójicamente fatal, de su complejidad turbulenta bajo una apariencia de remanso, de equilibrio que el hombre ha debido sustituir por una inflexible *máscara de hierro*, pronta a estallar en la dolorosa so-

lución de una neurosis o en el terrible escape de una locura bien caracterizada. "Los impulsos de agresividad y destrucción predominan en el niño en una forma que sólo veremos repetirse en la edad adulta cuando, con fines de guerra, estas tendencias primitivas encuentran libre campo para su acción."

¿No es la "guerra", en nuestra sociedad monstruosa, el estado permanente del hombre? ¿No es la defensiva, sino la agresividad la actitud que el mundo exige? "El niño juega alegremente en los solares que han sido bombardeados, junto a los cráteres abiertos por las bombas, entreteniéndose con los restos de los muebles astillados, y arrojándose ladrillos de las paredes derrumbadas. *Pero es imposible enseñarles a reprimir sus tendencias, haciéndoles reaccionar contra la destrucción, cuando no ven otra cosa a su alrededor.*"

Es éste un libro que debiera ser leído por todos, especialmente por los padres de familia que tienen en las manos, en una gran parte, el delicadísimo edificio de los primeros años que serán definitivamente determinantes de su futura orientación, de su ubicación serena o dolorosa en la vida. No sería inútil que los políticos, que los líderes, si no padecieran un analfabetismo psíquico, lo leyeran. Quizás en él aprendieran a recordar su infancia y vieran que a pesar de su avanzada madurez todavía permanecen en una niñez contrahecha y deforme, tanto más peligrosa por cuanto tienen en sus manos el poder y las armas ofensivas y disponen para emplearlas de todas las seguridades de una sanción moral que ellos mismos cuotidianamente forjan para creerse seres de excepción, cuando en pureza de verdad no son sino la trágica sombra y el reflejo dislocado de un primitivismo infantil debatiéndose en el terror de los propios conflictos ya para siempre insolubles.

César MORO.

AZORIN. *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros.* — Colección Austral. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1945.

NO SE DONDE dijo Cadalso que los españoles escriben la mitad de lo que imaginan. Podría completarse este pensamiento diciendo que nosotros los americanos escribimos precisamente la mitad de las cosas que nos cuentan o que otros escriben. De esta gracia o de este defecto nace la naturaleza mimética de casi toda nuestra expresión literaria. No nos atrevemos a ser ni la mitad de lo que somos. Huímos de nuestra realidad como si se tratara de peste o de cosa prohibida. Cada quien rehuye ser lo que es y quiere ser lo que los otros son, sin mirar la esencia vital que sólo adquiere fuerza y razón en latitudes y en meridianos propicios. Esta actitud menor, diría yo cobarde, se manifiesta a veces en la crítica misma que ejercemos con más o menos habilidad y derecho. Para opinar esperamos el consejo ajeno, el gusto ajeno, el dictamen ajeno. No queremos desentonar.

Esto me acaba de venir a las mientes con motivo de la nueva obra de Azorín que aquí comento. Hemos llegado a considerar que haga lo que haga Azorín debe ser tenido por bueno, por intocable. En cuanto al estilo, en cuanto a la manera propia del escritor, está bien tal aplauso, tal entusiasmo. ¡Debemos tantísimas enseñanzas a la forma sobria, clara, honestísima, que desde hace medio siglo nos regala el gran maestro español, que no es posible regatearle méritos ni aplausos! Pero otra cosa es ese no se qué de modernidad forzada que, en ciertas ocasiones, se empeña en diluir y en mostrarnos en sus páginas. Tal es el caso que percibimos, acaso de modo ostensible, en este pequeño libro. ¿A qué gusto se acomoda eso del aparato de radio en la celda de Santa Teresa de Jesús ¿A qué viene eso de encontrarnos a Góngora empinando el codo en el bar de un trasatlántico? ¿Y qué decir de esta frase que por sí misma nos habla de un estado de ánimo que no se acomoda ni con el sujeto que se evoca ni con la finura casi inmaculada del escritor que comentamos? La tal frase dice: Productos Lope de Vega, S. A. Pero claro, clarísimo, que no todo el libro nos desagrada. Abundan las páginas diríamos clásicas del maestro. Tales las que dedica a las figuras de Jovellanos, Pereda, Galdós, Clarín, Unamuno, Baroja. ¡Cuánta finura apretada en tan estrechos renglones! ¡Cuánto amor, cuánta simpatía en las breves frases que se juntan en cada capítulo! Los días últimos de Pereda están relatados de manera tan cordial y tan austera que se juntan en el paisaje la figura, la obra y el sentido del espíritu del novelista. Es necesario ser maestro como lo es Azorín para que, con cuatro trazos, nos sea posible advertir una escena con las tres dimensiones necesarias que reclama la perspectiva. Azorín es docto en esta distribución de las proporciones, de los términos y de las luces. Sus cuadros de carácter, sus bodegones, no salen de sus manos así como así; cada porción del cuadro se sitúa donde debe situarse y bajo la luz que le es propia o conveniente. Por todo esto, las páginas presentes de Azorín —descartadas aquellas impertinencias de tiempos telescopiados— se quedan en nuestros ojos y en nuestro espíritu como positivos regalos literarios.

Ermilo ABREU GOMEZ

○ NOTAS ○

SOBRE EL FILOSO

Las miradas del filósofo, como las del hombre de mundo, están pendientes de la escena política, en donde ahora se decide, según creencia general, la suerte de la humanidad. Mantenerse ajeno a este tema universal, ¿no demuestra una indiferencia censurable hacia el bien de la sociedad? Trátase de un grave pleito que, por su contenido y sus consecuencias, interesa muy de cerca a todo aquel que se llame hombre; más ha de interesar todavía, por el método de tratarlo, a quien espontáneamente ejercita su facultad de pensar.

Federico SCHILLER
(La educación estética del hombre.)

LA LITERATURA

La literatura no es una actividad de adorno, sino la expresión más completa del hombre. Todas las demás expresiones se refieren al hombre en cuanto es especialista de alguna actividad singular. Sólo la literatura expresa al hombre en cuanto es hombre, sin distingo ni calificación alguna. No hay mejor espejo del hombre. No hay vía más directa para que los pueblos se entiendan y se conozcan entre sí, que esta concepción del mundo manifestada en las letras.

Alfonso REYES
(Ultima Tule)



Hotel
Ruiz Galindo

EL HOTEL MAS EXCLUSIVO

Fortín de las Flores

VER. MEXICO

EL COLOR EN QUE ES TAN PRODIGO NUESTRO SUELO... EL AMBIENTE QUE BRINDA EL PLACER DE DESCANSAR... APOSENTOS CONFORTABLES EN UN MODERNISIMO EDIFICIO EN EL QUE EL HUESPED ES AMO... EL HOTEL RUIZ GALINDO ASENTADO EN EL MAS RICO VERGEL DE NUESTRA PATRIA, FORTIN DE LAS FLORES, VER ES EL SITIO DE REUNION DE LOS TURISTAS QUE BUSCAN EL REPOSO MATERIAL Y ESPIRITUAL EN EL SITIO MAS EXCLUSIVO.

VENGA EN AVION. HALLARA SANOS PLACERES, OPTIMISMO... ¡VIDA!

Reservaciones en Madero 22, Teléfonos 18-10-47 y L-49-91, o en las Oficinas de Aeronaves de México S. A., Av. Juárez 80. México, D. F.

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE: MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE; (E C. 1. 4) EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE. (JOB. 14. 1 y 2) • Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA. (SALMO I. 3)

VOL. XIII. NUM. 41 — AGOSTO DE 1946

EL HIJO PRÓDIGO

R E V I S T A   L I T E R A R I A



S U M A R I O

EL HIJO PRODIGO

AÑO IV. VOL. XIII 15 DE AGOSTO DE 1946 NUMERO 41

SUMARIO

LIBROS

ILUSTRACIONES

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Fundador, *Octavio G. Barreda.* Editor, *Isaac Rojas Rosillo.* Director, *Xavier Villaurrutia.* Redactores, *Alí Chumacero, Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, y Rafael Solana.*

Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 2.00 moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.60). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 20.00 (en E. U. A., Dls. 6.00). Números atrasados, $ 2.50. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.



Julio Ruelas

Lámina I

EL
HIJO PRÓDIGO



AÑO IV, VOL. XIII, NUM. 41 15 DE AGOSTO DE 1946

LA ESCUELA DE TEATRO

LA NECESIDAD de una Escuela de Teatro, en un medio como el nuestro y un momento como el presente, se ha hecho sentir tan viva e intensamente, por caminos tan diversos y por inquietudes tan dispersas como palpables, que el Estado —por mediación de la Secretaría de Educación Pública— ha comprendido que ya no es hora de esperar sino de actuar, de centralizar intenciones, inquietudes efervescencias e intentos hasta cristalizarlos en un plantel de enseñanza que venga a sustituir con más ambición, con más orden y método, a las débiles y casi olvidadas tentativas que un día se hicieron en los conservatorios oficiales, con relación a la preparación técnica, artística y cultural de los aspirantes a la profesión de actores. Nos hallamos, dichosamente, lejos de los tiempos en que la profesión de actor era vista con malos ojos por la hipocresía. Porque debemos convenir en que esta religión del teatro tuvo y tiene, al mismo tiempo que sus santos, sus mártires.

La profesión de actor es en otros países —y ya empieza a serlo en el nuestro— tan respetable como cualquier otra de las profesiones dignas de respeto. Pero, también en nuestro país, se deja todo al azar del talento, de la vivacidad, de la intuición tan ricos del mexicano, y se ha llegado a pensar que el actor tiene, con sólo estos útiles, armas suficientes para librar la batalla teatral, que es la batalla del éxito, gracias al autor y por mediación de los actores, en contra del público. Y esto es, sencillamente, un error. Las excepciones —y las hemos tenido muy

brillantes— no hacen la regla, apenas si la confirman. Y la regla es que el actor necesita, para el dominio de su difícil arte —de esa sutil hipocresía que consiste en aparecer lo que no es, en sufrir lo que en realidad no sufre, en pensar lo que otros han pensado por él—, necesita de una preparación cuidadosa, lenta y sostenida, de una gimnasia del cuerpo pero también del espíritu, y esto que en la práctica ha sido confiado hasta ahora a la intuición, a la rutina, o a la esforzada tarea de los directores profesionales que tienen que convertirse y, a veces, improvisarse sobre el terreno, en maestros de improvisados actores, es lo que pretende lograr esta Escuela de Teatro que, con el tiempo y sólo con el tiempo, porque no se recoge una cosecha de actores sin una previa y cuidadosa siembra y sin un delicado cultivo de todas las horas, dará, esperémoslo sinceramente, los actores preparados espiritual y corporalmente, técnicamente siempre, que sirvan de medios a la expresión y representación corpórea y espiritual de obras dramáticas universales, pero también de obras de autores mexicanos de ayer, de hoy, de mañana.

Conviene hacerlo saber a los jóvenes e impacientes seres que han acudido a inscribirse en esta esta Escuela de Teatro, en un número tan crecido que es todo un síntoma de que la necesidad existe y de que hay que crear órganos, como éste, que cumplan técnicamente la función de preparar o los de verdad aptos. A los verdaderamente aptos por vocación y por condiciones físicas y mentales, y no a los que sólo cuenten con el afán de saltar a la notoriedad rápida, sin el sacrificio que implica el estudio. Es a éstos a los que habrá que eliminar rigurosamente, para dar más tiempo y más lugar a la preparación de los aspirantes que sientan con autenticidad la vocación y estén dotados para el difícil arte de la actuación.



ESBOZO DE UNA DIALECTICA ESPIRITUALISTA

POR JOSE M. GALLEGOS ROCAFULL

HAY una parábola evangélica, aquella en que dice Cristo que el reino de los cielos es semejante a un hombre que sembró buena simiente en su campo y al crecer apareció junto a ella la cizaña, que a mi parecer obliga a interpretar al hombre y a su mundo de una manera dialéctica y a la vez espiritualista. No puedo pensar en ella sin evocar con nostálgico recuerdo escenas campesinas de mi niñez en pueblos andaluces. Volvían los labradores del campo a la caída de la tarde. Venían en cuadrilla, cada uno con su yunta de mulos. Como si tirara de ellos con tanta fuerza el campo como la casa, venían sin prisa pasando por entre olivos, que a la suave luz del crepúsculo parecían más plateados. El más mozo, por más libre de preocupaciones o por más enamorado, cantaba una copla, que retenía largamente la dulce tarde antes de que se fundiera con el paisaje. El sutil airecillo que a veces se levantaba en las mismas afueras del pueblo, obligaba a los más viejos a subirse el cuello del chaquetón, sin que su leve gesto rompiera su ensimismamiento. Pensando en lo ya hecho y en lo que aún habían de hacer, entraban en sus casas ni alegres ni malhumorados, arreglaban primero el ganado y después se reposaban. Allá, en la noche, lejos y cerca, quedaba el campo y en él soterrada, abrigada con la misma tierra, la simiente, la buena simiente, que habían seleccionado cuidadosamente. Entonces el campo estaba solo, y al parecer yerto, pero un oído excepcionalmente aguzado hubiera percibido el sordo rumor de la germinación. Bajo su quietud aparente todas las fuerzas de la naturaleza estaban en tensión: como si respondieran a un secreto llamamiento, se agrupaban en torno de la semilla y de manera tan natural como misteriosa iban deshaciéndola y reproduciéndola hasta hacerle dar el treinta, el cuarenta, el sesenta por uno. Por esta fertilidad como humanizada, por sometida al hombre y guiada y sostenida por su esfuerzo, el campo es campo y no selva, ni estepa. La tierra se hace campo por el hombre. Este lo valla, lo limpia, lo labra, lo fertiliza y lo acondiciona para que fructifique la semilla, que es toda su razón de ser. Cuando el labrador no lo tiene ante sus ojos, lo sigue viendo con su imaginación: calcula los efectos del frío y de la lluvia, de la escarcha y del sol, y ya va pensando en las nuevas labores que a su tiempo ha de hacerle.

También es campo este mundo artificioso y engañador. También es campo, humilde tierra de labrantío, el hombre. Después que Cristo nos lo ha revelado, es ya fácil comprender el claro simbolismo de su parábola. Es una verdad tan clara y obvia que por su misma diafanidad se nos escapa, dejándonos la falsa ilusión de haberla comprendido. Y no se la comprende de verdad sino cuando literalmente nos abruma con su exuberante contenido. Empieza a trasparentarse cuando se piensa que campo es el hombre por su fecundidad, que le permite devolver centuplicada la semilla que en él cae; campo, por su versatilidad o libertad, que le hace producir lo mismo el buen trigo que la cizaña; campo, por ser el lugar en que se libra la más enconada batalla entre el ser y la nada. Cada una de estas tres propiedades está

relacionada con las demás de tal manera que las exige o las supone; no se daría en él una lucha tan fiera si no fuera libre, ni sería libre si no estuviera en su mano hacerse o deshacerse, ni habría en él esta ambigua potestad si no fuera tierra feraz, mucho más valiosa y estimable por lo que puede producir que por lo que está produciendo.

El campo se cultiva y el hombre tiene una cultura. Su posibilidad primero y sus características después están indisolublemente ligadas con el hecho, tan extraño y desorientador, de que el hombre es como un campo, del que nacen el arte, la ciencia, la religión y el derecho tan misteriosa e insospechadamente como de la tierra brotan las hierbas y los árboles. Parece oponerse la cultura a la naturaleza, pero la verdad es que lo natural en el hombre es tener una cultura. La produce espontáneamente, sin apenas esfuerzo y desde luego sin un propósito deliberado de crearla, por una necesidad que está más allá de su conciencia. La lleva tan entrañada que sin ella no sería hombre. Ni el campo es tan sólo la tierra, sino todo lo que en él crece, ni el ser del hombre se reduce a su mero organismo, sino que se expande dentro y fuera de él por todas sus creaciones culturales. Una teoría de la cultura tiene necesariamente que cimentarse en esta base ontológica de lo que es el ser del hombre. Y en cuanto que se la busca, aparece Dios.

No es hombre quien no se ha enfrentado alguna vez con el misterio de su origen y de su destino. Lo rehuye siempre que puede pero llega un momento en que le asalta, como un ladrón, y bajo pena de muerte le exige que lo descifre. Una de las soluciones, la única para mí verdadera, es la que da por cierta y admitida la parábola de Cristo. El hombre, como su mundo, están religados, aún más radicalmente que el campo con su dueño, con Dios que los creó y los conserva. Ni la tierra se hace campo sin la intervención del hombre, ni de la nada sale el mundo sin la acción creadora de Dios. El mundo y el hombre son criaturas, esto es, seres inexorablemente unidos a quien les dió la existencia. Entre el verdadero ser, que sólo es el de Dios, y la nada, hay seres anfibios, esos que llamamos criaturas, que no vencieron a la nada, como el ser auténtico, por sí mismos, sino que fueron arrancados a ella por la acción creadora de Dios. El mismo concepto de creación nos coloca en aquel momento o signo de razón en que fuera del ser absoluto y verdadero no había más que la nada, radicado aquél en su misma necesidad de existir, perdida ésta en su misma vacuidad. Eran el sí y el no, absolutos, trascendentales, sin mezcla alguna de su contrario. Todo cuanto de alguna manera encerrara una realidad estaba incluído sin límite ni imperfección en el Ser, que en modo alguno se negaba a sí mismo, sino que afirmaba siempre y en todo su plenísima realidad. Lo que no era él, simplemente no era, ni siquiera como dique, contorno o negación de la única completísima realidad existente, que era la de Dios. Ni el Ser ni la nada caben en nuestra imaginación, por su plenitud el uno, por su negación el otro. No caben tampoco ni en la lógica, ni en la dialéctica, porque no son más que un sí o un no, rotundos y definitivos, separados abismalmente, imposibles de confundir, dándose sin medida en la afirmación y en la negación. Era el despótico imperio del principio de contradicción. La dialéctica aparece después, en el momento en que son creadas las criaturas.

Surgen de la nada porque el Ser así lo determina, sin más razón ni otra justificación que su libérrima voluntad. Anima a ésta el deseo de afirmarse a sí misma, de comprobar empíricamente su dominio sobre la nada. Basta que la toque, para

que la negación se convierta en afirmación y aparezcan unos seres híbridos, limitados por la nada de la que salieron, traspasados íntimamente de la contradicción esencial a su existencia, que es la de ser y no ser al mismo tiempo. Con una perspicacia aún no superada, nos enseñaron los escolásticos lo que ellos llamaron la analogía del ser, porque era evidentemente imposible designar con la misma palabra, como si fuera idéntica realidad, el Ser sin negación alguna y estos otros que él sacó de la nada y permanecen vinculados a ella por los límites que por todas partes los circundaran. En ellos el sí y el no se desvanecen sutilmente y se condicionan el uno por el otro, como si en vez de tener perfiles claros y precisos estuvieran envueltos en aquella sombra difuminadora, de la que con tanta razón decía Hegel que hacía pardos a todos los gatos.

Quien admita el hecho de la creación, esto es, la necesidad de que el Ser absoluto dé realidad a los seres limitados, no tiene más remedio que admitir un proceso dialéctico en el mismo orden del ser, anterior como razón y como causa a todo movimiento. Su primera manifestación es la existencia de estos seres, suspendidos sobre la nada de que salieron, a la que volverían tan pronto como dejara de sustraerlos a su continua atracción la acción cradora. Con ellos surge la negación, palpable y visible y no puro concepto como la nada que la origina. Se acomoda tan adecuadamente a nuestra inteligencia y se nos mete en ella con tanta claridad que lo verdaderamente difícil para nosotros es salirnos de estas contradicciones, de estos casi seres en que la misma afirmación es ya una negación, y remontarnos al sí y al no absolutos, al ser y a la nada. Tenemos que abrirlos, despedazarlos en vivo, como hacían los arúspices con las víctimas y sacar de sus entrañas, sucios, casi inservibles, el sí y el no, que están en la base de todas las demás afirmaciones y negaciones.

La criatura, y por ende el hombre y su mundo, se nos revelan como el punto de intersección del Ser y la nada. En ellas propiamente comienza a adquirir existencia la nada, que está presente en las limitaciones o negaciones de las criaturas, como el ser lo está en sus perfecciones y afirmaciones. Con anterioridad a toda operación y a todo movimiento, en el hecho escueto y simple de la existencia de las criaturas, ya hay como un antagonismo no entre un ser y otro ser, sino entre el ser y la nada, que de este estrato ontológico ha de pasar después la cultura y que por estar en las raíces del hombre y del mundo se ha de encontrar también en la vida y en la historia. Una y otra están llenas de conatos, que nunca se frustran del todo, pero que jamás se logran por entero. No hay en la cultura humana triunfo alguno que no sea el de abrir ventanas a nuevos horizontes. La obra cultural apunta siempre mucho más allá de adonde ella llega. Se le escapa el infinito, al que atiende de suyo. Es la agónica lucha entre el ser y la nada, necesariamente limitada y, por ende, superable. Su creador va andando milagrosamente, como Cristo, sobre las aguas del mar, pero a poco que su fe vacile, empieza, como Pedro, a hundirse. La fuerza le viene siempre de lo alto y la recibe con dolor y desgarramiento, como si ya a punto de sumergirse, lo salvaran asiéndole de los cabellos. Se salva porque lo sostienen, porque el Ser lo arranca de la nada.

Sin la intervención de Dios, y en su momento del diablo, sería tan inexplicable la cultura como la misma existencia del hombre. Y la intervención de Dios no sería racional si su presencia no tuviera estas raíces ontológicas. Dios no interfiere en la historia o en el mundo como un *Deus ex machina* que aparezca de súbito

a desenredar los embrollos. Estaba ya, y con una necesidad tan ineludible que el mundo se desharía en pura nada si le faltara esta asistencia divina. Es tan inestable ese equilibrio entre ser y nada a que en puridad se reduce la existencia de toda criatura, que continuamente ha de ser apuntalado, rehecho por el ser a expensas de la nada, aunque ésta también con su sola presencia lo esté limitando y negando. La criatura, por serlo, exige la continua presencia del doble elemento, afirmativo y negativo, que lo constituye y si falta uno de ellos sería más o menos de criatura: o el puro ser o la pura nada. En el mismo umbral de la existencia hay ya como una oposición y lucha entre el ser y la nada, a la que ya consideró Heráclito como padre de todas las cosas. Cada instante de la existencia de la criatura es un triunfo del ser sobre la nada. Como esas tierras que la industria del hombre ha arrancado a la voracidad del mar, poniendo un dique a sus olas, así la acción del ser mantiene suspendidos sobre la nada a estos seres creados, que en tanto existen en cuanto el Ser les sigue conservando en la existencia. Si el Ser se retirara de ellos, quedarían en pura nada, en la negación más absoluta: se estrecharían los límites que los recortan hasta no quedar más que en el puro hueco del ser que tuvieron.

Aun sin tener conciencia de este peligro que incesantemente les acecha, las criaturas —y más que ninguna, el hombre— tratan de ampliar la parte de ser que tienen reduciendo paralelamente su participación en la nada. No hay ser sin una operación en la que se afirme y con la que niegue su propia negación. Como si se sintiera prisionero de su propia limitación trata de superarla saliéndose de sí mismo por su acción. La cultura, aun siendo tan específicamente humana, tal vez por serlo no es un caso singular. Como ella, todo cuanto hacen las criaturas es un frenético esfuerzo de dar mayor estabilidad a su propia existencia. Sería completamente estéril si no interviniera en él, dándole posibilidad y vigor, el Ser. Ya San Pablo dejó revelado que en Dios somos, nos movemos y existimos. Por este refuerzo que de Dios recibe puede vencer en esa nueva faceta de la lucha entre el ser y la nada, que empieza con la operación de toda criatura. La nada de que procede queda todavía en ella en esa zona oscura de posibilidad, que la circunda empequeñeciendo todavía más lo que en cada momento es. Su carácter de medio ser, como si fuera tan sólo un borroso apunte, queda patente en el hecho de que siempre está rodeado de un cinturón de posibilidades, que si por una parte le abren nuevos caminos de ser, por otra son ya límites o contornos de su ser actual. La posibilidad es el indicio más claro de la fusión que hay en la criatura entre ser y nada. Lo posible no es real y, por tanto, no es; pero tampoco es pura nada porque será tan pronto como se haga un movimiento o un acto que le dé esa realidad de la que está a la vez tan cerca y tan lejos. Casi pura posibilidad es toda criatura, pues aun la más perfecta y acabada ha realizado y hecho de su propio haber tan sólo una pequeña parte de lo que está a su alcance. Convertir en realidad esa posibilidad, que a la vez la afirma y la niega, como ser y nada que simultáneamente es, es el anhelo ontológico que inspira y sostiene la operación de la criatura. Sin ella estaría quieta, perennemente igual a sí misma, como asustada de haber salido de la nada, en una especie de estupor existencial que la mantendría replegada sobre sí misma, aletargada e inerte, como si ya el mero hecho de su existencia le sobrecogiera en un paralizador asombro. El primer triunfo del Ser sobre la nada no fué definitivo, porque de él salió la criatura, pero envuelta en pasividad, en las fronteras mismas

de la nada, incapaz de realizarse a sí misma, si de fuera no le viene el empujón –premoción física le llaman los tomistas– que la ponga en movimiento. Después de la creación, como antes de ella, ha de recomenzar la lucha entre el Ser y la nada, aunque lo que en ella ahora se discute no es la mera existencia de la criatura, sino su ampliación y confirmación por la operación. Como la existencia, también la operación les ha de venir a los casi seres, del Ser, que por serlo tan plenamente todo él es activísima realidad. Dios no es el alma del mundo, como querían los estoicos, pero la fuerza que le anima sí que es de origen divino y quien la siente bullir en su seno bien puede creerse en comunión con la divinidad. Sólo por ser creación y esfuerzo, en toda cultura alienta el espíritu de Dios.

Pero hacer algo es dar ser ¿y como podrá darlo quien lo tiene tan sólo de precario y en constante lucha con la nada? No dan los semiseres ni un paso por este camino de la existencia en el que no tropiecen con la contradicción. La más insignificante y trivial operación saca de lo posible algo real, y la realidad, toda la realidad, está en el Ser. Dios, pues, ha de intervenir para que la acción de la criatura no se pierda en la nada: la realidad que tiene cuanto produce la criatura la realiza Dios, que se sirve de ella como el labriego del azadón para cultivar su campo. Estériles son los seres híbridos, y estériles habían de ser todas las criaturas como si de la fusión que hay en ellos entre la afirmación y la negación, fuera ésta la que en definitiva prevaleciera; pero interviene de nuevo el Ser y otra vez vuelve a triunfar de la nada haciendo activa y fecunda a la criatura. Es completamente imposible cegar el abismo que media entre el Ser y la nada, pero en estos seres intermedios que ni son del todo la afirmación, ni la negación, sino que juntan a las dos en la limitación de su propia existencia, se aproximan tanto que es posible la lucha; en ella van a ser copartícipes y actores el Ser y la nada, que se valen cada uno a su manera de esa su presencia en la criatura para lanzarse contra el contrario por la misma expansión o de su ser absoluto o de su pura nada. En ella y por ella existen las criaturas, soldados alistados en esta gloriosa lucha en la que, venciendo, se afirman a sí mismos y, derrotados, se anonadan. El carácter específico de su acción es lo de menos; porque ésta, como sus frutos, como su misma existencia, no son más que episodios de la incesante batalla entre ser y nada que conmueve a todo el universo. Todo él, y no tan sólo el hombre, está en inminente riesgo de anonadamiento.

De él no pueden escapar sino uniéndose tan estrechadamente como puedan con el Ser; de ahí su ansia de existir, que es sed de Dios, y su afán de obrar, que es deseo de colaborar con Dios. El Ser que se veía antes como una inexcusable necesidad metafísica, empieza a mostrarse cuando ya se ha superado el momento de la creación, como un orden y una providencia. La lucha con la nada no está entregada al azar. Lo que pasa en el mundo tiene un sentido que entrevé la razón y descubre plenamente la revelación de Cristo. Hay muchas maneras de blasfemar de ella y de las más sutiles y dañosas son las que, elogiándola grandemente, la circunscriben a una mera exhortación moral. ¡Como si la moral cristiana tuviera sentido sin el dogma! ¡Como si la moral que predicó Cristo no fuera consecuencia necesaria de otra verdad que antes nos había revelado: la de que el hombre en su ser y en su acción está en íntima colaboración con Dios! Se mutila la palabra de Cristo cuando se la reduce a la moral y aun a todo el ámbito humano. Cristo es el Verbo de Dios que lo "sustenta todo con la palabra de su virtud." Como

en los días genesíacos, ahora y siempre está posando sobre toda la creación el espíritu de Dios que la mantiene en continua tumultuosa fermentación.

No hay criatura a la que Dios no sostenga en su lucha con la nada, aunque no todas tengan en ella la misma participación, ni todas desempeñen las mismas funciones. Hay muchas que, por su especial manera de ser, ni pueden cambiar sus formas por otras, ni pueden permanecer indefinidamente luchando contra la nada. Se diría que no tienen más que el mero hecho de su existencia, recibida pasivamente, y carecen de aptitud para mejorarla y hacerla suya para siempre. La nada de que proceden queda en ellas cuajada en esa forma, perennemente igual a sí misma a lo largo de toda su existencia, con la que vinieron al ser y de la que no pueden desprenderse sin perecer totalmente. Aunque bajo su aparente inercia estén latentes poderosísimas fuerzas, es ley de su existencia que tan pronto como se desaten, desaparezcan ellas para ser sustituídas por otros seres. Como esos animales que no pueden vivir sino comiéndose la carne de su madre, su fecundidad implica su propia desaparición. Para continuar existiendo permanecen tenazmente aferrados a sus propias formas, defendidos por su misma pasividad, sin movimientos ni iniciativas, agotada toda su realidad en el mero hecho de existir. A primera vista esa fidelidad con que mantienen sus propias formas puede parecer intransigente afirmación de su propia existencia, pero en el fondo es siempre pobreza de ser, incapacidad de conservarlo a través de los cambios. Se obstinan en ser como son, porque no tienen ninguna otra manera de ser; al verlos tan consecuentemente firmes, con una inalterabilidad que sólo a la fuerza se cambia, propendemos a ver en ellos tal realidad que a su lado se nos antojan puras ficciones imaginativas la de otros seres, que ni tienen perfiles tan acusados ni tanta resistencia a los cambios. Así los valores, así las instituciones humanas, así el mismo hombre.

El hombre es el ser que tiene conciencia de su limitación ontológica y puede contribuir voluntaria y conscientemente a la derrota del ser o de la nada en sí mismo. Más que en ninguna otra criatura es en él visible la mezcla de afirmación y de negación que se juntan en proporciones cambiantes y movedizas, no sólo en su ser, sino en toda su actividad. El hombre es el fracaso completo del principio de contradicción. Continuamente, en todos sus aspectos, es y a la vez no es. Es inmortal y está condenado a muerte; es espiritual y le oprime la materia; es libre y le rodea la necesidad; es bueno y vive en el pecado; ama a Dios y le antepone la criatura. En ninguna de sus diversas afirmaciones descansa definitivamente, como si ya hubiera encontrado la paz. Haciéndose de continuo cambiante y voluble, da hoy por bueno lo que ayer le parecía malo y toda su vida es un secreto frenesí de superarse, como si no le satisficiera ser hombre y aspirara, aún sin saberlo ni pretenderlo, a ser más o menos que hombre.

Esta inquietud suya no es mal pasajero sino consecuencia ineludible de su misma existencia, que no se le ha dado de una vez y para siempre, sino condicionada y medida por su propio esfuerzo. Lo que en él vale y cuenta no es lo que en este momento es, sino lo que puede ser. Su existencia es en sus manos como un instrumento con el que ha de labrarse su propio ser, el que definitivamente sea suyo. No hay límite alguno de los que actualmente le circundan que no pueda ser llevado más allá. Su modo de ser es no tener ningún modo. Decía Heráclito que el fuego era el primero de los elementos y quizá llegara a esta peregrina conclusión partiendo del estudio del hombre. Como el fuego, es movible,

voraz, ardiente, inconsecuente, destructor. Como el fuego, se extiende, se retuerce, sube, decrece, se devora a sí mismo. Tiene el hombre algo, sin embargo, de que carece el fuego: su propia conciencia, que antes que un imperio es un conocimiento. Entrando en sí mismo, se ve tan distinto a como quisiera ser y tan capacitado para cambiarse, que este conocimiento le lleva necesariamente a trazarse un camino, o lo que es lo mismo, a aceptar una moral que le dé toda esa realidad que le falta. La moral es siempre ansia de ser; el deber fundamental del hombre es el de hacerse a sí mismo. Tiene ante él tal panorama de posibilidades y siente en sí mismo tal comezón de lanzarse a la ventura que la moral –la auténtica moral, no esa otra mezquina y contrahecha, en la que como el galápago en su concha se aletargan muchos– tiene que empezar por convertir en un deber la necesidad de dar ese salto, que ha de llevarle de lo que es a lo que puede y debe ser. A veces elogian los hombres con una deliciosa ingenuidad a los que se han hecho a sí mismos y deben cuanto tienen a su propio esfuerzo: todos los hombres se están haciendo a sí mismos, porque aún los que no hacen nada, se hacen responsables de su propio vacío. El vacío es, en efecto, como la traducción humana de la nada, así como la inquietud es la correspondencia psicológica del ser a medias. La inquietud del hombre que le lleva a colmar los vacíos que encuentra en sí mismo es la peculiar forma que reviste en él la lucha entre el ser la nada.

Sería menos angustiosa esa lucha y más seguro el triunfo, si no se abrieran ante él tantos caminos. Dejó dicho Aristóteles que el hombre por su mente era en cierto modo todas las cosas. La frase le pareció tan exacta a Santo Tomás que la hizo suya y no se cansa de ponderar ese poder que tiene de convertirse en lo que quiera. Sus límites son tan extensos que confinan con el Ser y con la nada, que a eso equivale decir que puede hacerse un Dios o un demonio. Vasos honrosos o afrentosos decía San Pablo que eran los hombres; todos vasos, esto es, capacidad de tener una realidad mucho más cumplida, pero unos de honor y otros de afrenta, mucho más que por su forma externa, por su mismo contenido. La frase aristotélica aludía preferentemente a la facultad que tiene el hombre de recoger en su propia inteligencia, junto a su propia forma, las de los demás seres; San Pablo avanza mucho más y nos pone ante un desenvolvimiento que no es de puro conocimiento, sino de realidad: el hombre puede llenarse, hacer suyo, lo que le honre o lo que le afrente; su acción no es tanto un hacer a los demás como un hacerse a sí mismo por la incorporación a su realidad propia de aquello que desea o ama.

La inquietud se nos revela de este modo como una forma, o mejor, como la raíz del amor. Por este entronque con el plano ontológico que tiene el amor, la dialéctica del ser se convierte en una dialéctica del amor. Hay también amores positivos y amores negativos. El amor negativo no es el odio, sino el amor de la nada; no de la nada absoluta, a la que no llega el hombre, sino de su propia destrucción o aniquilación relativa por adherirse o identificarse con lo que es y vale menos que él mismo. Por amor se llena por dentro, como si la efusión amorosa más que un derretirse fuera un absorber, en el que el hombre se va empapando en la sustancia de lo que ama, haciéndose superior o inferior a sí mismo, según la calidad y sustancia del objeto amado. La lucha entre ser y nada se convierte así en la lucha entre los buenos y los malos amores, con lo que se hace a la vez más consciente y más enconada.

Se extralimitaría el sentido de la parábola de Cristo si nos empeñáramos en

convertir en identidad esa semejanza que ella nos dice que hay entre el hombre y el campo. El hombre es como un campo, pero no un campo. Le diferencia de éste, entre otras cosas, que no se resigna a mantenerse en pura pasividad, a la espera inconsciente de la semilla que lo fecunde. La conciencia que el hombre tiene de que no lo será de verdad hasta que no germine en frutos, se traduce en un amor de la semilla, impulsado por el cual sale en su busca. No sabe cuál es, ni cómo ha de encontrarla, pero como la esposa de los *Cantares* va por montes y riberas, por bosques y espesuras, preguntando por su Amado, sin darse cuenta de que esa ansia con que lo busca es ya prueba de que lo ha encontrado. Cayó en su alma la semilla tan inadvertida y repentinamente como el labrador deja caer la suya en el campo. Está allí o, mejor, siempre estuvo allí, pero como aún no tenía raíces ni emergía a la superficie, ignoraba su presencia y se echaba a buscarla por los anchos caminos del mundo.

En todos ellos va dejando huellas de su paso, porque es tanta la fecundidad de la semilla, que tan sólo con buscarla, ya va el hombre recogiendo sus frutos. Junto al mundo de la naturaleza o por encima o por debajo de él crea otro mundo, el de la cultura, tan totalmente suyo que ni siquiera se percata de que es su creador. Sintió y vivió el amor, la belleza, la verdad, en definitiva, su semilla, la que como campo fecundo anhelaba, y éste su pasajero encuentro con ella no solo cuajó en obras personales, sino que cristalizó en instituciones como la familia, la Iglesia, el Estado, el mercado... Nacieron tan vigorosos y a través del tiempo adquirieron tal consistencia que nos creemos que han existido siempre con esta misma forma que ahora tienen, como si el trascurso de los años hubiera borrado de ellas toda traza humana. Misterio y contradicción de la naturaleza del hombre es ese olvido de sus mismas obras, las que fueron creación y hechura suya y sin más que pasar el tiempo se le aparecen como un mundo tan ajeno a él y tan fijo como el suelo que pisa o el agua que bebe. Inconscientemente las asimila a la naturaleza sin percatarse de que son lo que son porque están cargadas de un sentido que no brota de ellas, sino que en ellas lo ha puesto el hombre. También los seres de la naturaleza son ordenados, sistematizados, por el hombre, que para comprenderlos los mete en conceptos, los traba entre ellos y los hace formar un sistema, que es conjuntamente expresión de la realidad y producto de la mente humana.

Es la mente del hombre quien hace del caos de la naturaleza un universo, pero ante la naturaleza no tiene la libertad de movimientos que ante la cultura. Quiéralo o no, ha de acomodar su visión a la realidad y aunque en ella, como en todo lo suyo, infiltre un sentido, éste ha de ajustarse a lo que son las cosas y en tanto es válido en cuanto que se acomoda a lo que ellas son. De las cosas mismas surge la voz que dice lo que cada una es y de ellas viene la luz con que se imponen a la inteligencia del hombre. En las obras culturales es, por el contrario, el sentido que el hombre les da lo que constituye su más íntima esencia. Son lo que el hombre ha querido que sean, y en tanto subsisten en cuanto permanece en ellas el sentido humano que les dió la existencia. Los hechos físicos o psicológicos, que por fuerza ha de haber en su base, están transportados a una región plenamente humana en la que adquieren una significación determinada y son por ella lo que son. Toda institución es como una bandera, que oculta tras su alta significación la humilde condición de su propio ser.

El origen humano de las instituciones las hace, como al hombre, fecundas, ver-

sátiles y contradictorias. ¿Por qué las creó el hombre y por qué las estima tan necesarias que inconscientemente las asimila a la naturaleza, si no porque le son tan indispensables como el aire que respira o la tierra que pisa? Su primera victoria sobre la nada es la creación de una cultura. Ese aparente desprendimiento con que dió su propia sustancia para hacerla es, si bien se examina, refinado egoísmo, porque sin ella no podía vivir; se desprendió de una parte de sí mismo para mejor asegurar la totalidad de su existencia. ¿Qué sería de él solo, aislado, sin esa fecunda comunicación con sus semejantes, los que ahora viven y los que ya pasaron, que es a la vez manifestación y exigencia de su racionalidad? Como el embrión en el claustro materno, ha de vivir toda su vida el hombre en el seno de su propio mundo, el que se creó a su medida, y los sutiles cordones umbilicales que con él le unen, le han transfundido las ideas, creencias, sentimientos y costumbres que forman el estrato más profundo de su ser humano.

En su sempiterna lucha contra la nada, cuando el hombre se lanza en busca del ser que le falta y trata de realizar alguna de sus posibiliades, el primer paso que da es instituir su propio mundo, crearse una atmósfera moral en la que se den como espontáneamente los elementos que necesita para desarrollar esas fuerzas latentes que siente bullir dentro de él mismo. Antes de que despierte su conciencia, ya está viviendo en un mundo humano; el despertar de su razón es parejo al conocimiento que adquiere de ese su propio mundo, desde el cual contempla al otro y aun trata de hacerlo a su imagen y semejanza, como si también él fuera su hacedor. Ningún análisis, por fino y perspicaz que se le suponga, es capaz de discernir en el haber propio de cada hombre lo que es personalísima invención suya y lo que es aportación anónima de la cultura dentro de la cual creció y se nutrió. En ella queda amontonado el resultado de la incesante labor humana y ahí están, como las islas coralinas surgen de las inmensidades del océano, esos bienes comunes, que en tanto son y valen en cuanto que todos, indistintamente, se valen de ellos como de su peculiarísima propiedad. Es el cultivo del campo humano, la flor y el fruto que espontánea o trabajosamente brotó en él. Si se quiere valorar lo que el hombre es y vale, no se puede dejar fuera la cultura creada o vivida por él, que es la parte más valiosa de su ser.

Como vive de ella y para ella, la cultura del hombre está en un continuo dinamismo, cuya explicación tiene que ser forzosamente dialéctica. Compárese cualquiera de sus instituciones, aun de las más inmutables, al parecer, con las que con el mismo nombre conocieron los hombres de hace dos mil años, y se tendrá una idea aproximada de los radicales cambios por que han pasado. Hay en todas un núcleo central, que permanece inalterable por ser como el lazo que las liga con la naturaleza, pero su sentido humano, lo que veía en ellas el hombre, ha cambiado de un tiempo a otro a compás de los cambios que los mismos hombres han sufrido. Lo que ordinariamente se tiene por tradición y progreso apenas si traduce este proceso de flujo y reflujo que va de continuo del hombre a su mundo y de éste a él. La mayor parte de sus pretendidas revoluciones se frustran porque no llegan a cortar las profundísimas raíces que cualquier cultura tiene en el subsuelo humano. Son como el viento ligero que riza tan sólo la superficie del mar. Las tempestades hondas y subversivas son las que se forman en las profundidades de la conciencia colectiva, cambian radicalmente la visión del mundo y del hombre, se inspiran en nuevos valores y por el nuevo espíritu que las informa

aun antes de salir a la superficie, ya han cambiado el sentido tradicional de la cultura y de las instituciones que la respaldan.

Así fué, por ejemplo, la transformación que realizó en el mundo el cristianismo. Pero su obra, siendo tan extraordinariamente valiosa, tal vez por serlo, no ha dejado de recibir furiosos ataques en todo tiempo. Como que jamás estará acabada y para que se desarrolle, necesita de la oposición. Conviene que haya herejías, declaraba San Pablo. Nuevo indicio de la contradicción fundamental en que vive el hombre es el hecho de que, sabiendo muy bien que sin cultura no puede vivir, la está de continuo atacando, y como si su razón fuera un explosivo, se complace en minar la misma tierra que lo sostiene. Se revuelven inevitablemente los hombres contra la cultura que los nutre y en esta lucha proceden como el leñador que inadvertidamente estaba cortando la misma rama en que se apoyaba. El cae, pero la poda es siempre fructífera.

La sociedad es, todavía más que el individuo, gigantesco campo de batalla en que el ser y la nada se hacen guerra a muerte. A los problemas propios del individuo que en la sociedad se discuten y ventilan como propios, se añaden todos los que plantea la vida colectiva, que por afectar a todos y tratarse desde el principio con carácter público, adquieren mucho más virulencia. Exclusivo de la ciudad es, por ejemplo, declarar y hacer la guerra, sin que le asuste la contradicción que envuelve matar para vivir. Como en el hombre, también hay en la sociedad elementos positivos y negativos, aún más visibles por proyectarse en mayores proporciones. Ningún hombre puede darse como ley de su vida la de matar a quien le estorbe. No hay individuo que reduzca por la fuerza a los demás a someterse a su servicio. Ninguna persona aspira en nuestro tiempo a hacerse la justicia por su propia mano, y sin embargo, todas éstas son atribuciones que conceden a la ciudad, si ésta se cree y es reconocida como soberana. Dos amores veía San Agustín como origen de las dos ciudades que, según él, se reparten los hombres. Quizá las instituciones humanas no quepan sin quedar desnaturalizadas o, al menos deformadas, en esta doble categoría y quizá haya que buscar en el seno de todas esos dos amores, que en definitiva son siempre del ser y de la nada.

Las instituciones, como los individuos, sienten a veces un terrible deseo de destruirse a sí mismas; en la historia hay ejemplos bien manifiestos de esa satánica propensión a aniquilarse, que hoy tan claramente persiste en toda la vida colectiva. La contradicción en ella se hace fulminante y luminosa como el rayo, pero sustancialmente es la misma que ya aparecía en el ser y en la acción de las criaturas, en la inquietud del hombre, en sus amores y en su cultura. Y si es ley del hombre debatirse en la contradicción, salvarse a través del fuego, ¿no habrá que interpretar dialécticamente su vida y su cultura? Y si ésta y aquélla no pueden explicarse sin la presencia activa y fecunda del Ser, tal como lo concibe la espiritualidad cristiana, ¿no tendrá que ser espiritualista esta dialéctica?



DIARIO DE UN PINTOR

I

Un ademán, el aire,
esa luz, tal sonido,
un día nos despoja,
nos reduce, nos niega.

Y de pronto, nos vemos
aparentes, descalzos,
como pobres figuras
vacías, sin el ser.

La memoria es entonces
unos signos borrosos,
una losa de agua
que recuerda, que miente.

Y el amor es un friso
de ceniza, de mármol,
escultura de nadie
restaurada con besos.

La amistad, esa orilla
tan estéril, un muro
decorado con luces
de egoísmo, de entrega.

Asomados, de niños,
a un balcón, deslizaba
su serpiente la vida,
allá abajo, ardorosa.

Y quisimos ser dueños
de ese agua, ese agua
verdadera que copia
la mentira que somos.

Nada es nuestro. Los años
son cortezas desnudas,
huecas ya, desprendidas,
arrancadas del hombre.

II

Asistimos, estamos,
sólo somos visitas,
de lugares, por fuera,
más acá de las cosas.

La niñez, esa plaza
con su sol y su lluvia,
nos parece, allá lejos,
algo propio, seguro.

Todo es de El; esa madre
que tuvimos tan cerca
¿nos la roba tal día,
o es que es suya, y se vuelve?

Alguien dice: *te amo*,
y creyéndolo ¡pobre!
nos entrega una sombra
que le ha sido prestada.

Uno a uno, esos seres
que quisimos tan fijos,
volverán a su espacio,
y diremos: *mentira*.

Y mentiras no existen,
sólo existen verdades
que no quieren ser nuestras.
Todo es suyo por dentro.

III

Aquí está, con nosotros,
apretándonos fuerte
como un lago, el ahora,
el momento presente.

Es igual que una estatua,
nos anega en presencia,
nos impone verdades,
nos envuelve en su piedra.

Aquí está, pulso a pulso,
este ahora tan firme,
casi fijo, durando
más que el ser que lo vive.

Aquí está; nada somos
en sus manos de hierro.
Mientras dure el presente
todo es vida, no es nuestro.

EXALTACION DEL SER EN JORGE GUILLEN

o POR JOAQUIN CASALDUERO o

AMOR

EN el principio de *Cántico* de Jorge Guillén (Litoral, México, 1945) aparece el amor en su forma grácil y esbelta sobre un fondo hexasilábico, cuyo ritmo "trocaico" lo mantiene en la tierra y hace resaltar el ondulante movimiento de la interrogación final, contenida y a media voz, precedida por una suspensión que la envuelve en tonos íntimos.

Tallos. Soledades
Ligeras. ¿Balcones
En volandas? Montes,
Bosques, aves, aires.
Sólo, Amor, tú mismo...

Además de esta poesía, *Los amantes*, nos encontramos otra en el segundo *Cántico* con el tema del amor: *Los tres tiempos*, rica en alusiones melódicas ("De pronto, la tarde—Vibró como aquellas.—De entonces, ¿te acuerdas?—Intimas y grandes") y motivos poéticos ("Las rosas gozadas"), alusiones y motivos que Guillén mantiene dentro de su sistema personal, lo cual nos hace recordar algunas obras de Ravel y Strawinsky.

El amor es una de las raíces de *Cántico*, un amor que es deseo, anhelo, aspiración, personal necesidad de gozar de la realidad y la luz, del espacio y las cosas, de estar en relación, de llegar a la posesión total, a la exaltación del ser, al dominio de lo absoluto.

Siempre aguarda mi sangre. Es ella quien da cita.
A oscuras, a sabiendas quiere más, quiere amor.
No soy nada sin ti, mundo. Te necesita
La cumbre de la cumbre en silencio: mi estupor.

A oscuras y a sabiendas es la sangre la que quiere más: el amor. Y por esa escala inmensa del genitivo bíblico nos elevamos hasta el asombro de Guillén. Amor, mundo, estupor en la corona de silencio, y ahora la sangre, dando continuamente forma al cuerpo, al destino, al ser, que exige a su lado, sin confusiones pero estrechamente unido, un cuerpo de mujer. *Más allá* nace de este sentirse en relación con las cosas, en dependencia del mundo. En posición paralela, otro gran poema se forma: *Salvación de la primavera*, es la gran poesía de amor de *Cántico*, uno de los grandes cantos de amor de la poesía española.

Delimitación, contorno estricto, línea continua. El cuerpo de la mujer aparece como un todo en sí mismo, encerrado por completo en sus propios límites:

Ajustada a la sola
Desnudez de tu cuerpo.

La exactitud preside esta limitación: ni estrecheces ni sobras. Los ojos han captado en su íntegra totalidad este cuerpo con su juego constante entre el volumen y el plano, entre el aislamiento y la relación, la pesantez y la levedad. Cuerpo entre aire y luz. Pureza, dirección, seguridad de línea que puede presentar al cuerpo en su total esencia: "¡Eres!"

Es la precisión de su contorno lo que nos lo ofrece, absolutamente aislado de todo, y en completa relación con todo ("En torno, forma a forma,—Los objetos diarios. Aparecen"), pegado a su fondo y separado de él, dando a tanto espacio la gracia de un movimiento astronómico y solar:

Mira cómo esta hora
Marcha por esos cielos

La mirada ha creado este cuerpo, los ojos se han apoderado de él, siguiendo, aplicados y obedientes, con lentitud táctil la superficie de ese volumen, la marcha única de su línea, y luego la pura contemplación se aden-

tra en su sentido, le da su forma definitiva y primera, que hace del mundo una *Fábula irresistible.* La mirada contempladora otorga de nuevo a la realidad su evidencia, la asombrosa existencia del ser.

La atención —"Mi atención, ampliada, Columbra"— va dando a este cuerpo proporciones cósmicas. Es un cuerpo que en su reposo adquiere toda la grandeza e inconsciencia de un paisaje, situando la claridad con sus blancos dorados, concentrando en sus luces un resplandor siempre presente. Ese cuerpo, tan amorosamente trabajado y recorrido por la mirada, tiene tal quietud, tanto silencio, que se convierte en el centro del mundo, adquiriendo luminosidades profundas. Su exactitud, la maravillosa presencia de su forma convoca al amor, a la unión, que del "tú" y el "yo" va a hacer un "nosotros," esa nueva unidad de la plenitud "en que el ser llega a ser."

Momento de colmo, de apogeo; momento del colmo del apogeo, en el cual la realidad se aparece, situando al hombre y a la mujer. El alma —una realidad— es sentida como peso; el poeta quiere este peso del alma, que es el peso del cuerpo. Todo el lugar común que puede haber en llamar alma a la amada, desaparece en "Salvación de la primavera," hasta tal punto nos presenta Guillén un cuerpo vivo. Un cuerpo en el que no queda el menor rastro naturalista, y que no está poetizado de una manera impresionista: es la materia viva. No hay que preguntarse cuál es el origen de esta realidad, ni cuál es su destino, con tanta evidencia impone este cuerpo su forma, su existencia:

> Henos aquí. Tan próximos,
> ¡Qué oscura es nuestra voz!
> La carne expresa más.
> Somos nuestra expresión.

Ojos, boca, voz, carne, piel —todos los elementos del gran acorde— aparecen expresándose claramente la calidad táctil de este mundo de la contemplación:

> Pero más, más ternura
> Trae la caricia. Lentas,
> Las manos se demoran,
> Vuelven, también contemplan.

En los cuatro primeros cantos del poema, con una fuga llena de dinamismo pero completamente contenida, del cuerpo de la mujer en su maravillosa presencia nace el efluvio denso y trasparente del amor. La corriente amorosa arranca de ese cuerpo con alma, de ese cuerpo vivo. Amor indivisible: materia y espíritu.

UNION

Como el carácter amoroso del poema es clarísimo, como se trata de un hombre y de una mujer completamente humanos, como la corriente sensual, sexual y erótica atraviesa todo el poema, muy fácilmente puede el lector quedarse al borde de *Salvación de la primavera.* Para penetrar en él, hay que ser capaz de sentir la intuición de la posesión de la realidad por medio de la contemplación, la cual tiene como base y fundamento esa ansia erótica y amorosa de la unión. Guillén está haciendo poéticamente lo mismo que ha hecho Picasso en la pintura: nos entregan la visión pictórica y la revelación poética del mundo actual. Como la mujer y el mundo de Garcilaso los encontramos en Rafael, así la mujer y la realidad de Guillén las encontramos en Picasso. *Salvación de la primavera* es un puro "Cantar de los cantares," puro porque no hay nada místico. Se eleva hasta lo absoluto, pero ¡qué necesidad tan apremiante y extraordinaria de lo concreto!

El goce de la unión se exalta en el canto central, el quinto. ¡Ser uno con el ser amado! Hundirse en la amada o en el mar es lo mismo. Posibles desencadenamientos del impulso, de toda la fuga física, de toda la fuerza creadora. Sentirse sumergido, perdido en el desbordamiento sin límites. Pero de este contacto con las olas y el amor, de esta batalla, que es plenitud pródgia de fuerzas, se sale victorioso:

> ¡Amar, amar, amar,
> Ser más, ser más, aún!
> ¡Amar en el amor.
> Refulgir en la luz!

Afán, furia, delirio, sentirse lanzado hacia "lo divino sin bordes," pero son ímpetus

y ardores verdaderos, que no llevan al hombre a la embriaguez sin sentido, le dirigen, por su íntima seguridad, a la realización de lo perfecto:

¿Lo infinito? No. Cesa
La angusita insostenible.
Perfecto es el amor:
Se extasía en sus límites.

No es un amor que hace que nos perdamos, sino al contrario, hace que nos encontremos. No hay confusiones, es un "nos otros" perfecto, en el que siempre se encuentran el "tú" y el "yo". La unión alcanzada, los amantes desembocan en una paz de alto nivel, donde la eternidad y el presente confluyen, que devuelve al mundo todo su prestigio, al ser contemplado por unos ojos que horadan las capas de la costumbre que lo cubrían. Esa paz del presente gozado se dirige inmediatamente hacia el misterio de un mañana: futuro con sus raíces en el presente y desde el presente exigido. Hay futuro y misterio, pero la voluntad forma ese misterio, ese mañana, y el poeta puede exclamar:

¡Nuestro mañana apenas
Futuro y siempre incógnito:
Un calor de misterio
Resguardado en tesoro!

Para captar este núcleo de futureidad en el presente era necesario disponer del delicado instrumental que posee Guillén, de su visión tan precisa y exacta, tan definida, que al trasladarla al mundo de la imaginación, en lugar de aumentar su sentido poético, hace que brote su poder poético original. La imagen de Guillén no es ornamento con el que se oculta la prosa de la realidad, sino una aprehensión de lo real poético; por eso la imagen forma un todo inseparable con el ritmo. Así es capaz de ese prodigio de hacer el futuro presente, manteniéndole todo su misterio y su ser de futuro. En *El aparecido* retiene un pasado vivo en el presente, sirviéndose de su feliz instrumento sintáctico "si... ya...":

Asombro: ser un instante
—Si conseguido ya extinto.
Pero total y sin meta—
Lo eterno en su poderío
Tan revelado, tan real,
Tan ajeno a mi delirio,
Pero dentro de él, colmándolo,
Lanzándolo hacia su estío.

"Las rosas gozadas" van del ayer por un hoy a un siempre. Pasado y futuro que se dan cita en el presente, momento desde el cual se da forma al tiempo. El presente henchido de sentido temporal pierde en Guillén su agónica momentaneidad; deja de ser ese instante impresionista sin sentido, al recobrar toda la forma de su destino. Por eso en el canto VIII, con el acento más conmovedor y humano, con la mayor emoción, cálidamente, pero al mismo tiempo con la serenidad que impone toda promesa consciente, vemos —en pleno siglo XX, necesariamente siglo XX— a Jorge Guillén dar a la unión del hombre y la mujer toda su *dignidad* amorosa, toda su eternidad:

Un ver hondo a través
De la fe y un latir
A ciegas y un velar
Fatalmente —por ti—
Para que en ese júbilo
De suprema altitud,
Allí donde no hay muerte,
Seas la vida tú.

Aceptándose la profunda atracción de la carne, gozándose en la rica variación de lo sensual, sumergiéndose en los sentidos se salva la primavera, se salva el amor. Se convierte el amor en el cauce por donde corre la vida del hombre y la mujer unidos. Ni paganismo ni sacramento, pero de nuevo lazo indisoluble, unidad de la unión; de nuevo voz fervorosa. Han sido los ojos amorosos los que han creado ese cuerpo, esto es: los que han sido capaces de verlo. Guillén vuelve a ver por primera vez el cuerpo de la mujer, como ha visto la rosa, como ha contemplado la realidad. *Salvación de la primavera* es un canto erótico, verdaderamente erótico. La mirada no resbala acariciadoramente por la superficie, sino que toma posesión íntegra del cuerpo y por lo tanto del alma.

Apoyándonos en los sentidos se llega a esta unción de la unión, que inútilmente hubiéramos encontrado partiendo de lo religioso, necesariamente falso; de la misma manera que no hubiéramos dado con el

cuerpo si nos hubiéramos entretenido en hacer renacer lo griego.

Otro canto es la exaltación de esta unión, capaz de dar al "tú" todo su valor singular. Es el canto a la mujer, a la fuente del amor, que, con sus raíces en la posesión —mía—, le da al hombre lo absoluto. Esta unión aparece siempre llena de su sentido de destino:

> ...mi sino es quererte,
> Ventura, como madura
> Realidad que me satura
> Si de veras soy...

Versos de la décima *En plenitud*, que termina: "¿Qué es ventura? Lo que es."

Con todo el ser se siente el poeta penetrado por el acento y el ritmo de la realidad: desde los crujidos de las máquinas y la quietud animal, hasta los pinos que "...levantan la quietud en tensión de los follajes," y entregan la amplitud en su totalidad: *Aquel olor a espacio siempre inmenso.*

En la poesía de Jorge Guillén quedarán para siempre estas dos notas: primero, alegría de ver la realidad y de entregarla al mundo; segundo, posesión de la realidad y de lo absoluto. Junto al ímpetu juvenil que da forma a cuanto toca y ve, la dignidad del hombre y de las cosas, la dignidad del hombre entre las cosas.



○ DECIMAS ○

HOY VIVO, Amor, convencido
de que eres juego de azar
al que es mejor no jugar
y tener en el olvido.
Amor, tu víctima he sido
y tu víctima seré
porque bien, Amor, yo sé
que no podré abandonarte
pues aunque quiera dejarte
de nuevo a ti volveré.

AMOR, amor, ya no quiero
tenerte dentro de mí.
Que sólo males de ti,
Amor, presiento y espero.
Amor, déjame ligero;
no quiero luchar contigo
dulce amor, cruel enemigo
que me acosa sin piedad.
Prefiero mi soledad
al rigor de tu castigo.

AYER a solas viví;
hoy vivo mi soledad.
Aunque amarga es la verdad
nadie se acuerda de mí.
Tuve amor, y lo perdí:
ya pertenece al pasado,
quisiera haberlo olvidado
y no me llega el olvido.
Amor es tiempo perdido,
a solas recuperado.

87

VIDA, no me des la pena
de sentir esta pasión,
no quiero ver mi razón
perdida por culpa ajena.
Sé conmigo más serena
y mírame con piedad,
que temo la soledad,
huyo de la compañía.
¡Ya déjame, vida mía,
y dame la libertad!

LA EMPALADA

POR ALBA SANDOIZ

EUFROSINA, a la par de todas las mujeres jóvenes de la región, tenía en su carne moza la tersura maciza y verdeante de un gajo de agave. La masa profunda y envolvente de su cuerpo obligaba a pensar en volúmenes colosales. Vista dos veces, la impresión primera retrocedía avergonzada y, no obstante, muy en lo profundo, persistía, contra todo razonamiento, un vislumbre titilante de equilibrio monumental en su figura. No podía decirse que fuese gruesa —no es posible decirlo de ningún indígena cuya desnutrición perenne abofetea los siglos—. Podía, eso sí, achacarse a la longitud achatada de las piernas, a los pies planos de talones agrietados por el contacto directo con la tierra; al rostro de estructura ancha y expresión inmóvil. Podía buscarse esto o aquello, pero, al final, no había nada objetivo y palpable que justificara lo imperioso y viviente de su monumentalidad apretada y lozana.

El hombre de Eufrosina tenía de haber regresado a la ranchería del Molote unas cuantas semanas. Había traído consigo abundantes dólares, unos pantalones hechos de telas con inusitados brillos; chamarras flamantes con bolsas en grandes parches; jabones olorosos con los que, a diario, se bañaba ahora en el arroyuelo de Jicote; además de abundantes cepillos de extrañas formas que Eufrosina había observado, con calma, le servían para lustrar su pelo lacio y negro, de por sí lustroso, y otros más pequeños para abrillantar su fuerte dentadura blanquísima de mazorca graneada. Y de haber expresado su sentir, la mujer hubiera, sin duda, descartado la pretendida utilidad de aquellos extraños adminículos.

Pablo, que siempre había sido parco en palabras, se mostró locuaz al principio de su llegada. Los vecinos y familiares acudieron a escucharlo y a husmear sus flamantes adquisiciones; pero días después su leve curiosidad se vió saciada y desapareció al igual que su visiteo.

Transcurrieron las semanas. Pablo empezó a hacer frecuentes viajes a Santa Ana Nextlalpan. De ahí regresó una noche borracho y sucio. No volvió a bañarse. Un día amaneció con su viejo calzón de manta trigueña y miró a Eufrosina con los antiguos ojos. Sólo que ahora leyó en ellos que Pablo sabía... Esa mañana le presentó el par de huevos fritos que, desde su regreso, él había exigido se le sirvieran como desayuno. Sin decir palabra, el hombre estrelló el plato contra la tierra apisonada y por la primera vez ordenó a la mujer que le llevase los tacos del mediodía a la labor.

Eufrosina suspiró aliviada; por lo menos los huevos de su media docena de gallinas podían, desde hoy, completar su misión de potenciales polluelos o tomar el camino del tianguis. Y cuando al filo del sol ella emprendió la caminata para llevarle a su hombre la comida, lo encontró bajo el mezquite, barriga al aire, contemplando cómo sus compañeros trabajaban indolentemente las eras. Lo vió comer en silencio y después ella rebañó los platos con los sobrantes saciando, a medias, su voracidad que apenas si se hizo presente. Con él estuvo sentada e inmóvil toda la tarde. Al anochecer emprendieron juntos el regreso, con paso rápido, tal si en el jacal los esperara una tarea urgente.

Una vez dentro y mientras ella encendía trabajosamente unas ramitas verdes en el brasero ahumado, con el objeto de calentar el café aguado de la noche y recalentar unas cuantas tortillas, Pablo le dijo con voz tan ronca que se le antojó a Eufrosina como si su hombre hubiese pasado la tarde ahogado en alcohol, aunque ella bien sabía que no había probado gota, lo siguiente:

—Mujer, te aprestas mañana para llevarte a la feria de Santa Ana.

Eufrosina bajó la cabeza. Pablo sabía, ahora sí que tuvo la certeza de que Pablo sabía...

De madrugada se levantó la mujer y ahora fué ella quien se encaminó al arroyo del Jicote. Con el frío del alba, restregó el agua sobre su cuerpo. Después, la masa oscura de su pelo arropó su espalda con un vaho caliente de materia viva y, sin enjugarse el cuerpo, deslizó, hasta su cintura, el "barragán" rojo de sarga y sujetó la pretina verde ganchillo por ganchillo. En seguida, resbaló la camisa de manta trigueña que se abombó pujante ahí donde sus dos senos eran dos pomas florecidas. Una falda de colorines cubrió el refajo de lana y entonces procedió a envolverse en el bello rebozo "de bolitas" que había sido su regalo nupcial. Estremecida de frío, con el miedo creciéndole en el pecho como una planta malsana, Eufrosina regresó a su jacal.

Su hombre se había ido. No había almorzado. El café se consumía en el jarro sobre las brasas que ella, previsoramente, había dejado encendidas antes de salir.

Horas más tarde, doña Marianita, su suegra, se dejó llegar al jacal. Traía una cara de circunstancias y la expresión, en la red de arruguillas que circundaban sus ojos, delataba una especie de conmiseración y solidaridad femeninas.

—¿Quesqui Pablo te va a llevar a la feria?

—Sí, madre.

—¿Te arreglaste ya como conviene?

—Sí, madre.

—Te empresto mi escapulario, es muncho milagroso. Lo truje de la Villa. Te lo recogeré cuando ya no lo precises.

—Sí, madre.

Y así fueron llegando, una a una, las mujeres de la ranchería. La sequedad febril de sus ojos no delataba el que, a escondidas, derramarían más tarde lágrimas a solas. Ninguna tampoco, ni las primas ni las hermanas de Pablo, procedió a hacerle encargos de compras para traer del pueblo. Ellas sabían, como sabía Pablo, como sabía Eufrosina . . .

Una vez más y para Eufrosina la última, el sol alcanzó el cenit. Con un estremecimiento involuntario, la mujer joven sintió más que vió la mano poderosa de Pablo entreabriendo, con suavidad, la puerta desvencijada hecha con tejamaniles podridos. El hombre apareció, frente a la mujer, terriblemente cansado, como quien ha hecho, hasta quedar exhausto, una tarea muy por encima de sus fuerzas. Traía la camisa desgarrada y las manos heridas y sangrantes. Las conjuntivas irritadas de sus ojos delataban a aquel que ha llorado mucho o ha trabajado, horas y horas, bajo un sol inclemente. Un palor se extendió por la faz quieta de la mujer, el mismo que sobrecoge a los que escuchan su sentencia de muerte.

—¿Te alistates. . . ?

Eufrosina humilló la cabeza e, inclinando el cuerpo, recogió del rincón la canasta que no debía ser llenada en este viaje. La encajó y cerró el aro de su brazo echando a andar detrás de su hombre. Nadie, en la ranchería, asomó la cabeza para decirle adiós. Probablemente las mujeres se encontraban rezando y llorando a solas.

El estío alucinante reverberaba su fulgor cruel sobre la tierra bravía. Los ojos de Eufrosina saltaban de una a otra huella que los guaraches de su hombre iban dejando impresas, rudamente, sobre la vereda polvosa. Después de un rato largo, los párpados sutiles de la mujer se elevaron un poco más. Podía afrontar el chorrear resplandeciente del sol que encendía los grandes planos expresivos, a tiempo que revelaba toda la potencia y firmeza de las ondulaciones desnudas. Su vista se fijó en las plantas menudas y oscuras que crecían difícilmente entre el polvo y el sol, como si las contemplara por primera vez. Amorosamente acarició con la mirada el suelo reseco en que las raíces no se hunden jamás para nutrir las hojas, sino que su función de raíz se metamorfosea y engorda en las pencas verdosas de los magueyes o en los gruesos cirios de los órganos, para sorber del aire las gotas de agua de su sustento que no habrían de encontrar nunca en el subsuelo. Pasó luego a espiar los brazos ramosos y descuartizados de los mezquitales y de la gobernadora y, por fin, persiguió en el suelo áspero las sombras que las nubecillas paseaban a su antojo.

Entonces fué cuando sintió al amor crecer enorme en su pecho. El amor a Pablo, el amor a la tierra, el amor a sí misma, el amor a aquel paisaje sobrio y conocido en el que nada sobraba. En la lejanía, una mezcla confusa de colores yuxtapuestos se trituraban, entre ellos, hasta perderse en el fárrago del barro endurecido. Era una especie de comunión profunda con el volumen, con el espacio, con el Universo. Sus poros abiertos a toda sensación, sorbieron los olores de la tierra sintiéndose totalmente correspondida en su amor. Pablo la amaba, sí, puesto que la amaba hasta el extremo de poner en marcha inexorable su fuego para encender los astros. Advirtió a su hombre reconciliado, progresivamente, con el genio de su raza, a medida que caminaba delante de ella. Lo supo de nuevo identificado con la sequedad enjuta y árida de su terruño, reconociendo, por fin y una vez más, el cielo de él y el suyo, olvidado, providencialmente, de su horrenda aventura en el país extranjero y lejano, en el que había ayudado a recoger, con sus potentes brazos, una riqueza ajena. Habían bastado unas cuantas semanas para que pudiera despojarse de todo lo superficial y superpuesto.

Bien es verdad que había abandonado, irresponsablemente, su parcela y su hembra. La parcela, sin voz, había dado paso libre a la mala yerba y a la cizaña. La mujer, sin voz también, había prestado alegremente su cuerpo al arado ocasional, porque la primavera debe ser

fecundada año por año y no sabe de ausencias y no sabe de esperas.

La jornada se había alargado tanto como el crepúsculo. Unas gotas de sudor y de cansancio perlaban la frente y la nariz chata de Eufrosina. Repentinamente, Pablo se desvió de la vereda por el matorral a la izquierda. Eufrosina detuvo su marcha un instante, después siguió dócilmente al hombre. Para este momento él había abandonado su pasito trotón y ahora caminaba despacio y hierático. El espanto fué creciendo agazapado en las pupilas dilatadas de la mujer. El hombre se paró en seco. La obra de un machete reciente había trazado un círculo de horror en la espesura del matorral. En el centro, una estaca gruesa, como de dos pies de altura, erguía la pulpa pulida y dura de su encino, a la manera de un índice de suplicio apuntando al cielo. La noche cayó de pronto sobre el hombre y la mujer, sobre la augusta soledad de aquel paraje acondicionado con cruel premeditación. El sol había descendido, momentos antes, para hundirse en un baño de azufre.

Al instante, un grito horrendo brotó de la boca desgajada de la mujer; pero, en contraste vigoroso e inexplicable, los suaves ojos femeninos y luminosos parecían aceptar y comprender, con una calma fatalista e inhumana, que el orden inmutable de su mundo indígena no debía ser transgredido. No obstante, el cuerpo animal sucumbió al deseo de huída, la huída falaz e imposible de la propia conservación, mientras que el hombre, con sus garras de acero, fué llevándola lentamente, inexorablemente hasta traspasar la flor de su sexo con la dura estaca inmisericorde.

Roncos gritos agónicos, un estertor siniestro, unos labios exangües que, a pesar de la expresión sumisa y dócil de los ojos, claman por ser librados del horrendo suplicio. Después silencio, un silencio lúgubre en el que la cabeza tronchada de la mujer fué disminuyendo, poco a poco, sus tumbos de péndulo macabro.

El hombre, con las piernas abiertas y clavadas en la tierra, había quedado contemplando su obra. La obra de su amor implacable, la obra de su derecho de macho sobre su hembra, la obra de su sentir racial. Con mano amorosa procedió a arreglar la falda de colorines cubriendo vergüenzas. Y por la orla deshilachada del refajo rojo, en competencia de colores, fué subiendo la mancha de sangre que, habiendo formado una laguna, no se daba prisa en absorber la tierra. Al lado de la mujer colocó la canasta vacía en una mentida composición viviente. Ahora Eufrosina semejaba una estatua. Sus trenzas, desmadejadas, fueron cubiertas convenientemente por el rebozo, orgullo de sus días alegres, que el hombre cruzó sobre su pecho ubérrimo.

Al amanecer siguiente, los hombres y mujeres de la ranchería vieron llegar a Pablo. Ninguno le preguntó por Eufrosina. Lo vieron hacer un lío con su poncho rojo y alejarse calmosamente por el rumbo conocido, por ese rumbo ingrato del Mezquital y del que ninguno de ellos ignoraba que no se habían desprendido del todo y por vida.

Horas más tarde y en procesión fúnebre rastrearon las huellas recientes que, la tarde anterior, habían dejado marcadas los dos amantes legítimos. No les costó mucho dar con el matorral. Tenían un deber que cumplir. Un deber heredado de solidaridad que el hombre, en huída, les había legado sin tener que pronunciar una sola palabra.

Ahí estaba Eufrosina, en la misma postura en la que la había dejado Pablo, sólo que su cuerpo había adoptado una rigidez helada que la hacía semejarse, más aún, a una estatua. Obligada por la violencia a franquear el tenebroso umbral, ahora encontraría el reposo bajo la tierra suya, a causa de la espléndida y confusa densidad de una sangre espesa y potente, dueña admirable de una línea recta de conducta. Porque la ley de los indios se había cumplido sobre una adúltera más.



JULIO RUELAS, DIBUJANTE Y PINTOR

o POR XAVIER VILLAURRUTIA o

EL NOMBRE y la obra del dibujante y pintor Julio Ruelas están íntima, claramente ligados al movimiento literario llamado el *modernismo*. Este movimiento tuvo en la *Revista Moderna* de México un excelente vehículo de expresión. En la historia de nuestras revistas, que es en muchos casos la historia de nuestras letras, la *Revista Moderna* sucedió, en el tiempo y en el espíritu, a la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera, precursor mexicano del nuevo movimiento literario. La *Revista Moderna* que fundó el poeta Jesús E. Valenzuela fué el órgano de expresión de los poetas y prosistas del modernismo en su momento pleno. En sus páginas, con una gran frecuencia, con una gran constancia rítmica, aparecieron viñetas, ilustraciones, dibujos, grabados de Julio Ruelas, y las reproducciones de sus cuadros al óleo.

Sin hipérbole podemos decir que Julio Ruelas es el dibujante no sólo de la *Revista Moderna* sino del modernismo mexicano. Sus dibujos eran ilustraciones de los poemas de los poetas modernistas más destacados —Amado Nervo, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Jesús E. Valenzuela— y aun de los poetas menores del modernismo. En un juego de correspondencias, los dibujos de Ruelas fueron ilustrados también, en otras ocasiones, por los versos de estos mismos poetas. Y los libros de los poetas del modernismo aparecían ilustrados por el dibujante nervioso y justo a un solo tiempo, minucioso y atormentado a la vez, que fué Julio Ruelas. Los ejemplos de los libros de poetas pertenecientes a ese nuevo movimiento poético son numerosos. Conviene destacar *Almas y cármenes* de Jesús E. Valenzuela y *Los jardines interiores* de Amado Nervo, en el que las ilustraciones de Julio Ruelas alternaron con las de Roberto Montenegro.

Un cuadro al óleo ejecutado por Julio Ruelas, que representa la entrada de Jesús Luján a la *Revista Moderna*, es característico de este íntimo enlace entre un dibujante pintor y una escuela literaria; entre un artista plástico y una revista literaria y artística. Julio Ruelas no sólo no desdeñó sino que encontró la forma de aparecer representado en ese cuadro anécdótico y simbólico en el que Jesús Luján, el mecenas, era recibido por el centauro Valenzuela que se halla rodeado de los poetas y artistas de la *Revista Moderna*, representados también, en virtud de una metamorfosis zoomórfica amada por Ruelas, con cuerpos de animales.

No hay duda que las constantes transfusiones de sangres poética y plástica que son características de Ruelas y los poetas de su momento, marcaron en sus dibujos una huella que determinó el carácter literario de muchos de ellos. Pero también es justo subrayar que en el dibujante y grabador Julio Ruelas latía naturalmente una imaginación y, sobre todo, una fantasía que revelan su espíritu romántico impregnado, enriquecido, estimulado por la experiencia vital, intelectual y artística que constituyó para el artista mexicano su viaje a Alemania.

A fines del siglo pasado continuaba en México la costumbre de que el Gobierno o los particulares interesados en el desarrollo de un artista joven predilecto lo enviaran a estudiar a Europa. A Julio Ruelas, como a Germán Gedovius, le tocó en suerte el viaje a Alemania. Y la lección, la huella de la Academia de Munich, está presente en la obra de Julio

Ruelas, en muchos de sus cuadros al óleo. En algunos de sus retratos se advierte también una predilección manifiesta, sobre todo, pero no únicamente, en las actitudes y en las modas de sus modelos, de un Franz Hals visto desde una academia alemana de fines del siglo diecinueve.

También el pintor suizo Arnold Boecklin señaló en la obra del artista mexicano su influencia, recogida, claro está, por un temperamento que halló en la obra del pintor fantástico una correspondencia, una afinidad espiritual.

A favor de la distancia podemos distinguir dos grupos de dibujos de Julio Ruelas. El primero estaría formado por los estudios y notas en los que se advierte el pulso delicado y preciso y la visión desinteresada del dibujante que observa y persigue la forma hasta captarla y aun dominarla. El segundo grupo estaría formado por las ilustraciones, viñetas y grabados en que a la precisión del dibujo se alía la expresión de una fantasía, de una imaginación, y, a menudo, de una fantasía y de una imaginación fundidas íntimamente. Porque el vuelo de la fantasía pero también el conocimiento minucioso y seguro del oficio están presentes, sobre todo, en la obra de Julio Ruelas grabador.

En un juicio hiperbólico, pero no por ello desacertado si guardamos las proporciones, un poeta de su tiempo y de su país lo llamó "hermano de Alberto Durero," lo cual es justo en cuanto a la seguridad y conocimiento de los medios que Julio Ruelas usó para lograr excelentes grabados en metal, de los que el autorretrato, llamado también "La crítica," es un ejemplo valioso. Pero, al mismo tiempo, por su amor al claroscuro que, justo es decirlo, no le sirvió para disimular incapacidad de dibujante sino para crear la atmósfera misteriosa y fantástica de sus grabados, Julio Ruelas es, más bien, de la familia de Gustavo Doré, por lo que toca a la parte fantástica, y de la familia del mismo Gustavo Doré y de Alejandro Federico Hofman por lo que se refiere a las substancias literarias que forman una dimensión apreciable y visible en su obra.

Los dibujos a pluma de Julio Ruelas, numerosos, nerviosos, minuciosos, son, al lado de sus grabados al aguafuerte, las obras de un artista que ha pensado a su manera y muy personalmente el mundo considerándolo como un *jardín de suplicios*. En sus viñetas se advierte la influencia del *art nouveau*, tan característico, de fines del siglo pasado, pero de un *art nouveau* sentido y comprendido más a la manera alemana que, por ejemplo, al modo francés. Los dibujos y las viñetas de Julio Ruelas han sido imitados sin fortuna, o copiados sin honestidad, o falsificados sin medida. Con ello Julio Ruelas ha recibido un homenaje indeseable pero innegable también.

Los cuadros al óleo del artista mexicano, que no están dentro de los límites de su época de estudioso académico, poco conocidos antes de ahora, son una sorpresa para el espectador, por el dominio del dibujo y por la paleta austera en que los colores se equilibran armoniosamente.

Julio Ruelas, nacido en Zacatecas en 1870 y muerto en París en 1907, realizó, a pesar de la brevedad de su vida, una obra considerable y, desde luego, singular en su momento por sus dimensiones de angustia, fantasía y misterio.





Julio Ruelas

Lámina II



Julio Ruelas

Lámina III



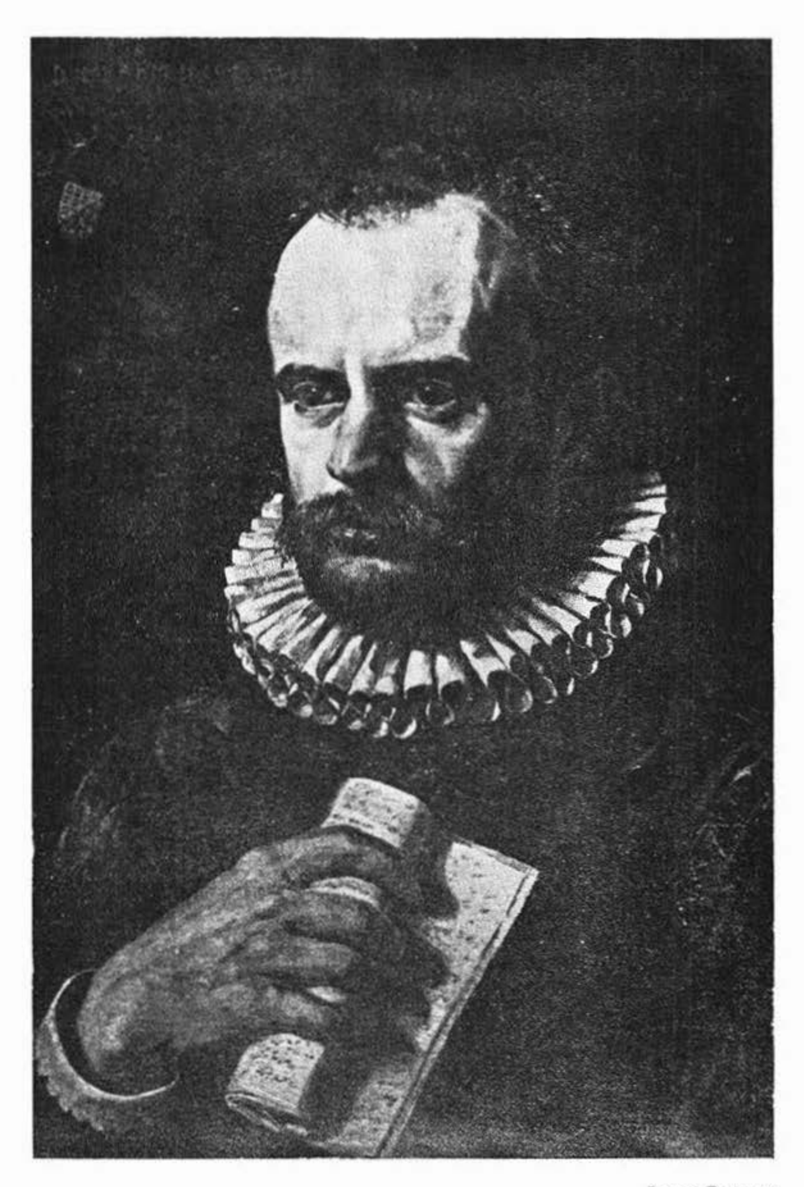
JULIO RUELAS

Lámina IV



JULIO RUELAS

Lámina V



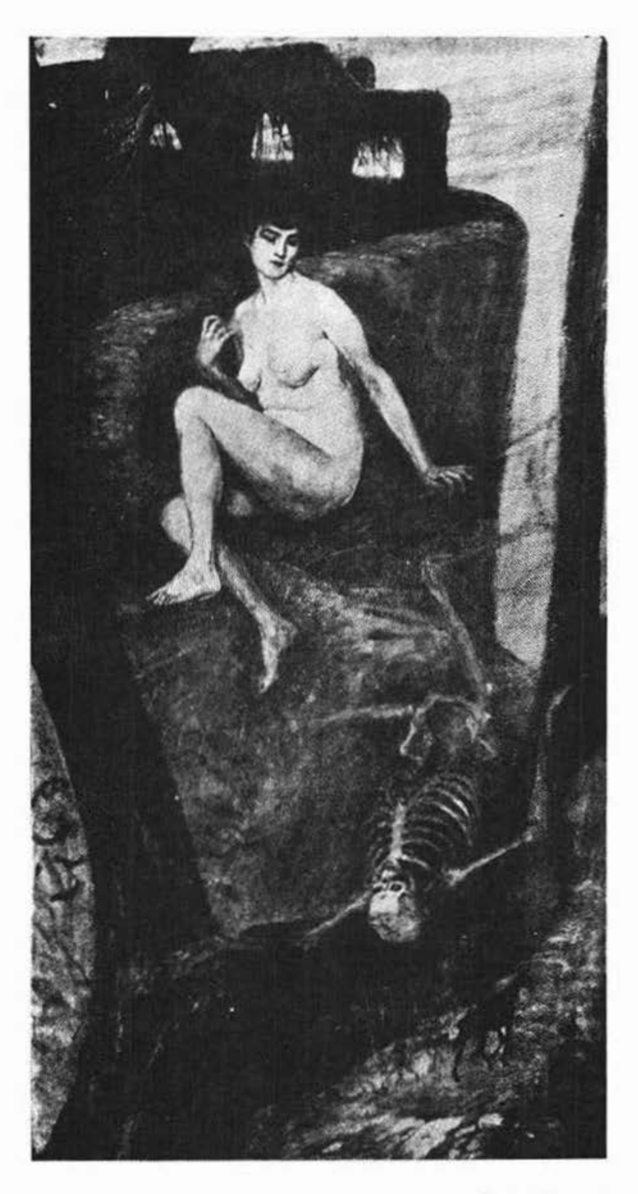
JULIO RUELAS

Lámina VI



Julio Ruelas

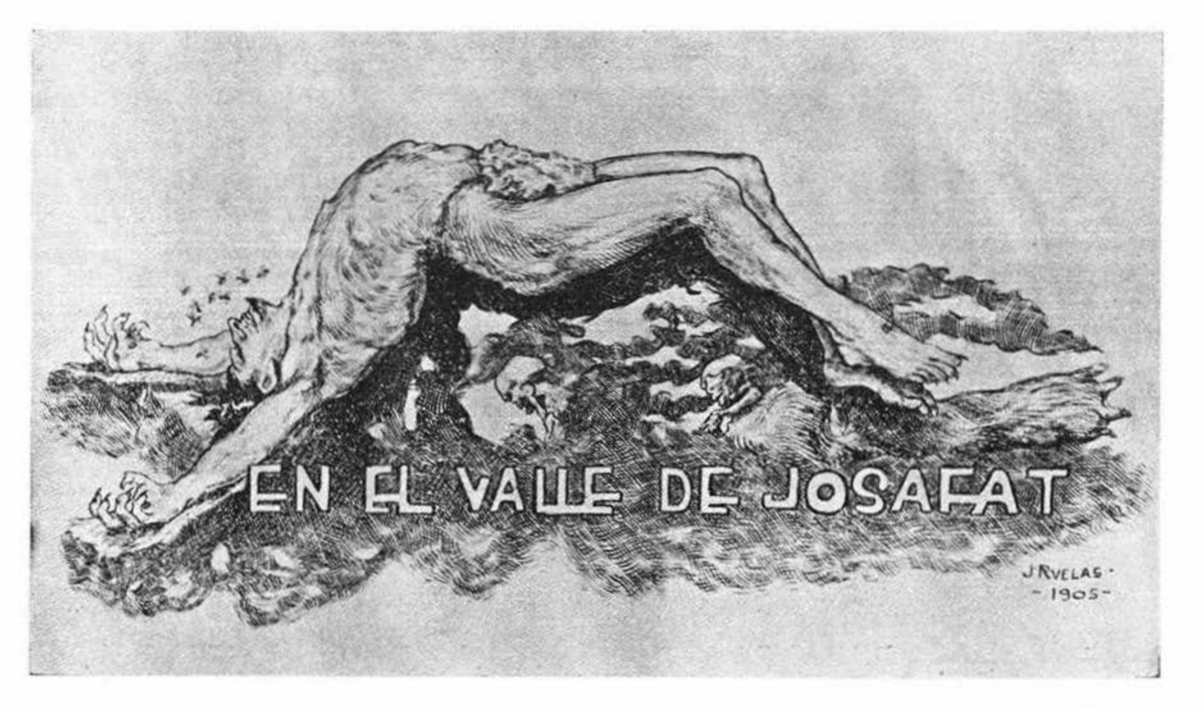
Lámina VII



Julio Ruelas

Lámina VIII

Lámina IX



JULIO RUELAS

LAZARINA ENTRE CUCHILLOS

○ POR ROSSO DE SAN SECONDO ○

TRADUCCION DE GILBERTO OWEN Y AGUSTIN LAZO

PERSONAJES

Lazarina, bailarina libre.
Arduino Saramé, transformista y excéntrico.
León Garboli, lanzador de cuchillos.
Epifanio Patracone, pozo de ciencia.
La honrada y gallarda Titinula.
El Aduanero Apasionado.
Sbarba, Tonzudo y Garlanda, tres barrigones cazadores de pluma y pelo.
La vieja de la canasta.
Un muchachito.
Un peón.
Un campesino.

(Concluye.)

ACTO SEGUNDO

El mismo lugar del acto precedente, y la misma noche. La ventana del fondo está ahora abierta y deja ver el cielo constelado. Ha desaparecido la atmósfera nebulosa del acto anterior, y cada cosa se describe con limpidez a los reflejos combinados de las luces de adentro y de las luces perladas de los astros.

Al levantarse el telón, Epifanio Patracone duerme con la cabeza reclinada sobre sus libracos. Titinula, que sigue con el traje masculino del acto anterior, está en la ventana, agitada, jadeante, respirando profundamente el aire nocturno y lanzando suspiros como si se sintiera abrasada por un fuego interior.

Breve pausa.

ARDUINO.—*(Desde adentro, con voz sofocada.)* ¡Vámonos! ¡Te digo que vengas! Afortunadamente el huracán ya ha cesado.

Aparece por la derecha arrastrando a León.

LEÓN.—*(Todavía ebrio, trata de reaccionar y detenerse.)* No tengas ahora tanta prisa, después de haberme hecho lanzar cuchillos durante una hora. Aún tengo llena de vino la cabeza y mi juicio no es muy claro, pero no obstante, me parece que me has hecho cometer una mala acción...

ARDUINO.—No me salgas ahora con remordimientos de niño, vamos. ¡Apresurémonos! Y el filósofo... duerme... ¡vámonos!

LEÓN.—*(Respirando con fuerza.)* ¡Oh, qué delicia este aire fresco!... ¿Pero quieres que la dejemos así, crucificada?

ARDUINO.—Naturalmente, ésa es la sentencia. ¿Pues qué quisieras hacer, necio?

LEÓN.—¡Me haces reír!... No quiero hacer nada... sin embargo, he visto desnuda a tu mujer.

ARDUINO.—No tiene nada de particular, ¡la han visto tántos!

LEÓN.—¡Y qué me importa! Yo hablo por mí, y te aseguro que no he permanecido del todo indiferente. Por lo demás, creo haber demostrado mucho valor. Mis cuchillos ¿qué tal, eh? ¡Qué trabajo! Ni uno solo la ha tocado, o, para ser más sincero, sólo uno, que le ha rozado la axila izquierda, a tres dedos del corazón. Un hilo de sangre, unas gotas de sangre que llegaron hasta la almohada... *(Con resolución repentina.)* Te digo que la desatemos, ¡me da pena dejar a Lazarina rodeada de cuchillos!

ARDUINO.—*(Empujándolo con fuerza hacia la salida de la izquierda.)* ¡Bien se ve que estás borracho, pues tan pronto te olvidas de nuestra amistad!... Entre hombres ¡vive Dios! se necesita mayor sentimiento de solidaridad, para hacerle frente a una vil mujerzuela capaz de las más negras traiciones... El resto te lo explicaré en el camino, a la luz de las estrellas, cuando vayamos hacia la ciudad. *(Lo arrastra.)* ¡Vamos, vamos! ¡Pronto! Ya con toda sangre fría, podrás juzgar si hemos obrado bien o no.

Desaparece con León. Pausa. Titinula, que se ha ocultado en el hueco de la ventana para no dejarse ver de los dos hombres, se asoma hacia afuera.

TITINULA.—Afortunadamente ya se van, se van como hace poco se fueron los tres barrigones. Se alejan como dos sombras negras, ebrios,

por el camino blanco. ¡Qué emocionante! ¡Cómo me salta el corazón! ¡Ah, por fin puedo libertarla!

Desaparece rápidamente por la derecha.

EPIFANIO.—*(Despierta, se sacude, echa una mirada alrededor, y se estremece.)* Ya decía yo que habían dejado abierta la ventana. Sopla un vientecillo enemigo de toda pausa de sueño entre tantos sistemas y conceptos puros. *(Se levanta el cuello de la blusa.)* Había llegado el tercer tomo a pesar de tanta gente como ha venido esta noche ... esos tres borrachos, luego el excéntrico... el lanzador de cuchillos... ¡Parece cosa de fábula, y puede que sólo haya soñado!... ¡Bah, todos los hombres creen que viven y sólo son fantoches de una fábula! *(Se oyen, afuera, acordes de guitarra.)* A pesar de que estamos en pleno campo, en la soledad, apenas pasa el huracán y ya hay siempre alguien con la guitarra lista... Los carreteros, por el camino real, en lugar de adormecerse con el sonido de los cascabeles, se desgañitan cantando... Los trabajadores, después de un día entero de fatigas, vociferan y ríen por las calles contándose necedades ... Los campesinos, abandonando el cabestro del asno en que llevan su carga al mercado, tienen ánimo para corretear persiguiéndose y picándose el trasero con los látigos. Y no hay para qué decir lo que sucede si pasan unas enaguas dejando su estela femenina... Así va y viene la humanidad, como los niños, obedeciendo a la necesidad de jugar siempre. De todo lo cual se desprende que lo único que vale la pena es comenzar el cuarto tomo.

Se embarga profundamente en la lectura mientras que, acompañándose con la guitarra que antes se ha oído, se levanta una voz masculina que canta:

"Apenas resplandecen las estrellas
en el cielo otra vez azul, sereno,
te vengo a repetir mi ardiente ruego,
la plegaria de amor que a oír te niegas."

EPIFANIO.—*(Levantando de nuevo la cabeza.)* Sin embargo, esa canción se repite con demasiada frecuencia al pie del torreón: de seguro es el Aduanero enamorado de Titinula que desahoga las penas de su corazón. ¡Cuánto ardor! ¡Todo un torrente de amor para esa florida Titinula qeu no sabrá qué hacer con él! ¡Qué ridículo es un hombre enamorado, sobre todo si es aduanero! *(Vuelve a la lectura.)* No me parece muy feliz el autor en su introducción al cuarto tomo.

Con el acompañamiento ininterrumpido de la guitarra, la voz de afuera vuelve a entonar:

"Oye la voz con que mi amor te implora,
por ignorancia lo haces, no por cruel;
sueltas las velas, surcará las olas
mi barca, si conmigo vienes tú..."

Pausa. Entra luego Titinula sosteniendo a Lazarina casi en brazos; la recuesta sobre una banca y viene a sentarse junto a ella.

TITINULA.—No tengas miedo ya, hermosa señora, nada ni nadie te amenaza. Tus dos verdugos han huído con rumbo a la ciudad. Y esás en casa de Epifanio Patracone, viejo doctísimo.

LAZARINA.—¡Valientes doctrinas las suyas, si no le impidieron permitier que se me ofendiera de un modo tan trivial.

TITINULA.—Es que no entiende nada de estas cosas; pero la culpa es solamente de esos dos.

LAZARINA.—¡Oh, no, ni siquiera eso es verdad! ¡La culpa es solamente de Arduino Saramé, mi marido. Si el otro me lanzaba sus cuchillos, lo hacía únicamene porque estaba borracho. Pero en lo profundo de su corazón me adoraba...

TITINULA.—¡Oyeme, escúchame, yo también he temblado por tu suerte, y todavía siento el escalofrío que recorrió mi cuerpo al mirarte aparecer... ¡Dios mío, Dios mío! Señora Lazarina, flor de encajes que hueles a polvos y afeites, flor hecha de borlas y de moños, ¿por qué eres tan linda y delicada? ¡Jamás había yo visto nada semejante! ¡Eres un verdadero prodigio, desde la punta de las zapatillas hasta los rizos del cuello! Y nunca olvidaré la expresión del que sostenía tu cabeza sobre su pecho, nunca la olvidaré y me turbará siempre! ¡De veras! No sé lo que me pasa. ¿Qué ha sucedido aquí, que en unos cuantos momentos he podido transformarme por completo? Hace una hora que era yo insensible, y ahora ardo o me hielo, vibro y desmayo.

LAZARINA.—¡Ah, respiro al fin!... ¡Cuánto bien me hace el escuchar tus palabras después de la prueba que he tenido que soportar... ¡La vida es así! Primero la burla, el desprecio, el sarcasmo, arrojados a manos llenas contra una, desnuda en su sueño de pasión, indefensa y sola en sus éxtasis nostálgicos por existencias mas ámplias, llenas de aire y de sol. Sentir la amenaza constante de ser atropellada, y arrojarse por el asco y por el cansancio en brazos del escepticismo, a punto de caer envilecidas todas las grandes aspiraciones, y he aquí que de pronto llega la vida misma en nuestro auxilio y nos salva... ¡Háblame, sigue hablándome, me haces tanto bien!

TITINULA.—¡Oh, eres de veras una mujercita encantadora! ¡Qué seres maravillosos deben de vivir en la ciudad! Ya estás sonriendo otra vez, ya estás de nuevo radiante de alegría, como si nunca hubieras tenido que soportar la sangrienta humillación de hace un rato. !Yo sufro mil veces más que tú! Mira mi pulso qué agitado, mira cómo me arde la frente, cómo se hace apresurada mi respiración y cómo hace de mí su presa un deseo intenso, intenso, que no puedo definir...

LAZARINA—¿Y me preguntas cómo hago para volver a brillar? ¿Cómo vuelve a reanimarme la esperanza? Acabando de salir de aquel martirio, ¿no te parece prodigioso el encontrarte a ti, inocente frescura de la vida, ingenua corriente de amor, para consolarme? ¡Ven, niño mío, muchachito, sí, sí, cerca de mí, dime tus deseos, dime tus ansias, que ya adivino yo la languidez que llena tus venas esta noche en que has visto desnuda, por primera vez, a una mujer!

TITINULA.—¡Pero es que yo no soy un muchacho!

LAZARINA.—¿Dices que no eres un muchacho? ¿Acaso pretendes ser ya un hombre tan sólo porque te has puesto unos pantalones largos? ¡No, no, no te lamentes de ser todavía un adolescente, pues si no fuera así yo no podría mostrarme contigo tan cariñosa ni me enternecería tanto tu carita!

TITINULA.—¿Porqué no sigues hablando? ¿No quieres decirme nada? ¿No quieres revelarme el sentido del amor, de este no sé qué que desde hace un momento me está haciendo sufrir hasta el desmayo?

LAZARINA.—Ante todo, te diré que, si fueras un hombre hecho y derecho, no necesitarías que yo te enseñara esas cosas, y además no temblarías como tiemblas, y ya serías, en fin, tan cruel y tan cínico como el excéntrico, y yo te odiaría.

TITINULA.—No, habla, dímelo todo, apaga mi sed... ¡Está bien, si así lo quieres, soy un muchacho, soy un muchacho!

LAZARINA.—Ya lo creo que lo eres, lo veo, lo siento y con sólo esa idea me voy embriagando por momentos... En medio del rostro, como flor delicada, se abre tu boca femenina, la naricita respira con gracia, el dibujo de tus cejas es también perfecto y tus ojos tienen destellos de juventud; eres un hombre y, sin embargo, eres al mismo tiempo tan puro como una niña...

TITINULA.—¿Qué dices? ¡Desvarías! A pesar de mis ansias me haces reír ahora.

LAZARINA.—¿Reír? ¡Ah, travieso!

TITINULA.—¡Calla, calla!

LAZARINA.—¿Tienes miedo del viejo? Tienes razón, nos está viendo.

TITINULA.—¡Nos está viendo!

EPIFANIO.—(*Que ha levantado el rostro del libro y que desde hace poco ha estado considerando atentamente a Lazarina, dice, como a sí mismo.*) Esos frescos del Teatro Olimpio, o del Teatro Olimpia, o del Trianón, es lo mismo, han huído abandonando a la mujercilla ésa para que se lamente de su suerte. Bueno. No quiero insistir repitiendo mi argumento de que este torreón es terreno libre para todos los juegos de la humanidad, pero no cabe duda que es de lo más divertido ver a la mujer del excéntrico ilusionada con Titinula por el solo hecho de que ésta anda vestida de hombre... ¡Siempre lo mismo! basta un par de pantalones, basta una apariencia cualquiera para poner en movimiento todo el engranaje de sus sentimientos... *(Pausa)* ...El cuarto tomo, que tan mal empezó, conduce al epílogo, por lo cual creo muy lícto esperar que en el quinto tomo...

Se pone a leer.

TITINULA.—Ya se puso a leer otra vez. Y tú no sigas prodigándome tus requiebros, pues no quiero darte la pena de un nuevo desengaño... No quiero que después me reproches con amargura: "me has engañado." Escucha pues: ese viejo que ahí ves, hasta el momento en que tú llegaste y hasta que sucedió lo que sucedió, se había empeñado en convencerme de que todo

es ilusión, que no hay nada que sea *verdadero*, y que por eso no hay que dejarse arrastrar por el deseo. Y como hasta ahora yo no había sentido deseo alguno, le daba la razón, pero ahora,... ahora...

LAZARINA.—¡Queridito mío!...

TITINULA.—¡No, no! ¿Qué es lo que te imaginas? Lo único que quiero decir es que con el viejo ya no puedo seguir, pues tendría que fingir y eso sería un martirio...

LAZARINA.—¿Quieres huir?

TITINULA.—¿Y si en realidad todo, todo fuera ilusión? En el fondo todo lo que he visto parece darle la razón al viejo; tú misma te has sentido humillada por la burla...

LAZARINA.—¡Locura! ¡Locura!... ¿Qué es lo único que con su argucia me ha enseñado ese necio de Saramé? Si no te lo había dicho, chiquillo, era por no inquietarte más, pero si lo deseas te lo diré. Gracias a Arduino, esta noche ha aprendido Lazarina, bailarina libre, un nuevo placer hecho de amargos transportes, de lívida voluptuosidad; el placer de ser torturada por el hombre que nos gusta y que nos ama sin saberlo, que llora de pasión y a la vez nos ofende. ¡Oh, mi dueño de esta noche, mi lanzador de cuchillos! ¡En la boca el sarcasmo y en los ojos el deseo, y la mano temblorosa tendida con la hoja aguzada, y el oído atemorizado por los discursos del transformista que lo excitaba, y el alma henchida de un deseo enteramente opuesto al acto cruel... qué locos son los hombres que se creen sabios!... ¡Qué nuevos transportes deliciosos me enseñó esta noche Saramé!

TITINULA.—Entonces vale la pena ensayar, ¿no es cierto? Esperar, y no decir que es una ilusión sino hasta que se ha probado...

LAZARINA.—(*Mientras se oye de nuevo la guitarra.*) ¡Pero si tú mismo eres la prueba, tú que inesperadamente vienes a llenarme de ardor y que me haces sufrir con tu timidez! ¿Qué mejor prueba que tú? Asáltame, pues con todo el ardor de tu adolescencia. ¡Verás, verás qué buen chasco se lleva mi lanzador de cuchillos cuando vuelva, y me suplique, porque estoy segura de que volverá; cuando venga a rogarme, yo te besaré en la boca en su presencia, y él tendrá que morderse los labios de ira...

Trata de atraer a sí a Titinula, que huye hacia la ventana, por donde llega la voz de antes, que al compás de la guitarra entona la segunda estrofa.

"Oye la voz con que mi amor te implora,
por ignorancia lo haces, no por cruel.
Sueltas las velas, surcará las olas
mi barca si conmigo vienes tú."

LAZARINA.—Ven aquí, aquí conmigo, cruel niño mío. Qué oportunamente llega esa música para arrullarnos.

TITINULA.—¿Qué? ¿Estás loca? ¡Ese es mi Aduanero, y tú no tienes nada que ver en esto!

LAZARINA.—¿Qué? ¿cómo? ¿qué es lo que dices?

TITINULA.—¡Sí, sí, amor mío! ¡Ahora lo comprendo! ¡Cómo tiemblo! Allí está, ¡sube! ¡sube!... ¡y yo ya no seré capaz de resistirle!...

EL ADUANERO SENTIMENTAL.—(*Aparece en el fondo, entre la penumbra, como una sombra, con la guitarra al hombro y con un antifaz en el rostro.*) Oh Titinula amarga como la hiel y como la miel dulcísima, ¿vas a seguir rechazando al que por ti sufre y en ti delira noche y día? (*La mira más intensamente.*) ¡Dios mío! ¿qué miro? (*Confundiendo a Lazarina con Titinula.*) ¿Tú aquí con un hombre, mientras yo cantaba y te creía prisionera y por lo tanto pura? ¡Infame! ¡Mísero de mí, ay infelice!

LAZARINA.—¡Oh, es que yo no me llamo Titinula! Y ningún pecho masculino me consolaba...

EL ADUANERO. (*Mirando a Lazarina y luego a Titinula.*) ¡Santos cielos, ah! Pues no eres tú la que busco... (*Empuja a Lazarina lejos de sí*) ...sino a esta otra que me ha preparado una broma cruel. Titinula de mi alma, Titinula adorada, por fin te faltan fuerzas para rechazarme, mi pasión te vence y tus labios rojos como una llama hace tiempo que sólo esperan el beso fiel de quien por ti tanto ha sufrido. Descansa en el regazo de tu leal amante y vámonos lejos de esta madriguera, allá donde fulgura luz de amor...

Titinula trata de resistirlo, pero cae vencida sobre su pecho y él la arrastra afuera.

LAZARINA.—(*Rompe a llorar amargamente.*) ¡Ay, esto es demasiado! ¡Demasiado! ¡Otra vez el sarcasmo! ¡Era mujer, mujer! Y se

llamaba Titinula... ¡Y ese canto de amor era por ella, y sólo por ella resplandecían los ojos de ese robusto joven! Pero será éste el último golpe que reciba; no tendré ya fuerzas para resistir más, el destino me arroja a un precipicio irónico y me siento rodar de un triste juego a otro hasta que mi cabeza se estrelle contra el fondo y llegue el fin de todo. ¿Qué puedo haber hecho para sufrir tánto? ¿Qué es lo que he pedido que no sea lícito y natural que toda criatura exija? ¡Yo lo que pedía era el amor, la pasión de la sangre, la vida del corazón! ¿Si me han dado el aliento por qué me niegan esto? Y sin esto ¿para qué quiero la vida? ¡Morir... morir!... ¡Ah, príncipe mío que tantos cuchillos me arrojaste! ¿Por qué no me clavaste uno en el pecho? (*A Epifanio.*) ¡Oh, anciano, hazme morir, anciano, te lo ruego! ¡Deja esos libros un momento y dame la muerte que te pido!

EPIFANIO.—*(Volviendo de muy lejos.)* ¿Eh? ¿qué cosa?

LAZARINA.—*(Golpeando el suelo con los pies.)* ¡Morir, morir!

EPIFANIO.—¡Cáspita, deja de estar aullando de ese modo! Si sólo eso quieres, cuando se desea no cuesta trabajo.

LAZARINA.—¡Vivir sí que cuesta trabajo, vivir como yo vivo!

EPIFANIO.—Eso es muy cierto, pero sucede que aún no está comprobado satisfactoriamente si se muere en realidad o si se continúa viviendo. Por lo tanto, no se sabe qué cueste más trabajo, si seguir viviendo como vivos o vivir como muertos.

LAZARINA.—¡Qué desesperación, qué desesperación! ¿No hay entonces manera alguna de escapar, no hay ningún lado por dónde huir?

EPIFANIO.—El único lado es éste, donde estoy yo sentado, y son éstos los anteojos que se necesitan para mirar cómo hacerlo. Si tú que por profesión bailas constantemente probaras a permanecer inmóvil, verías que todo danza en torno tuyo, y que todo es una burla general, desde las lejanísimas estrellas hasta el lomo de tu marido Saramé.

LAZARINA.—¡Consejos inútiles, vanas palabras! ¿Cómo permanecer inmóviles, si por adentro nos muerde de continuo un no sé qué, como si tuviéramos en el vientre una tarántula?

EPIFANIO.—¡Ja, ja, ja! Claro que no es fácil, y es ése precisamente el polo inmutable del problema, el punto fijo, el perno absoluto! Lograr detenernos allí con todas nuestras fuerzas, mientras todo el resto continúa girando: he aquí la máxima sabiduría.

LAZARINA.—¿El polo inmutable? ¿el punto fijo? ¿el perno absoluto? Será que como he vivido siempre errante de ciudad en ciudad, de teatro en teatro, siempre me he sentido como una parte de ese todo danzante, inquieto, que es el mundo; pero el caso es que puntos fijos jamás he encontrado ninguno.

EPIFANIO.—¡Claro! Porque lo has buscado fuera de ti, y es al contrario, dentro de nosotros mismos, donde se encuentra el punto fijo. Si después de buscarlo larga y afanosamente llegamos a descubrirlo, entonces, créemelo, hermosa, clavamos fuertemente los pies en la tierra y permanecemos firmes e inmóviles como columnas y nada puede perturbarnos...

LAZARINA.—¡Muchas gracias, oh, pero si se es de piedra no se siente ya nada!

EPIFANIO.—Perdón, ¿pero no pretendías morir para no sentir ya nada?

LAZARINA.—*(Sollozando.)* ¡Es verdad, es verdad! Es preferible morir a permanecer vivos, convertirse en rocas insensibles...

EPIFANIO.—En lugar de decir insensibles, sería más apropiado decir razonables, esto es, rocas razonables...

LAZARINA.—¿Eres entonces una vieja argamasa que razona?

EPIFANIO.—Precisamente.

LAZARINA.—¿Es posible? ¿Y cómo has podido llegar a tal estado de indiferencia, leyendo esos librotes?

EPIFANIO.—Nada de eso, ése es un montón de necedades.

LAZARINA.—¿Pues entonces?

EPIFANIO.—Por un descubrimiento sencillísimo: el de que yo, como todos los hombres que creen ser ellos mismos, no era yo, es decir, que no me pertenecía a mí mismo en nada, y que por lo tanto todas las tarántulas, como tú las llamas, que nos hacen sentir sus estímulos, me habían sido puestas en el cuerpo para que obedeciera ciegamente una ley tiránica de la cual, yo, como todos los demás, era sólo un juguete...

LAZARINA.—Según eso yo debo de ser también un juguete, ¿verdad?

EPIFANIO.—Eres más que eso, eres el mejor ejemplar de juguete, eres una cuerda vibrante

bajo el índice irónico de la naturaleza. Eres un juguete que se arma y se desarma... Eres un delirio viviente, un continuo estimulante de procreación, una levadura para garantizar la perenne virilidad del otro sexo.

LAZARINA.—¡Oh, viejo loco! ¿También quieres tú ofenderme esta noche? ¿también tú quieres humillarme? ¿También tú quieres arrojarme al fango?

EPIFANIO.—No te inquietes. Por el contrario, yo te justifico, te absuelvo y me guardo mucho de hacerte responsable de tus yerros y de condenarte como lo hace tu marido el excéntrico Arduino Saramé. Si no fuera porque soy el trozo de argamasa que has reconocido, carcomido por la polilla del pensamiento, probablemente también yo habría sentido la fascinación de tu excitante función en la vida. A mi edad eso no dejaría de ser muy divertido. En este momento, qué olores traería a las narices de este viejo el airecillo nocturno. Cómo se hincharía de ardor este antiguo fuelle *(el pecho)*, qué relámpagos no surgirían de mis sentidos y saldrían de mis ojos al ver el firmamento... El mundo me parecería rebosante de profundas significaciones, desbordante de felicidad... Y serías tú sola, tan pequeña y tan frágil, la que con su deseo me habría llenado de frenesí...

LAZARINA.—¡Oh, destructor terrible! ¡Vil contradictor! ¡Monstruo, demonio maldito! Tus palabras son peores que los golpes de mi marido, más crueles que los cuchillos del otro, más atroces que la burla más atroz. Pero gracias al cielo no tienes ya sangre, eres de pergamino, no puedes ofenderme ni con un asomo de deseo. ¡Cuánto te odio, cómo te desprecio! ¡Cómo me horroriza tu vejez que babea bilis sobre lo que constituye el único encanto de la vida humana y su único fin, el amor! ¡No te rías, te digo que no te rías, no muestres entre la barba el horror de las encías con sus pocos dientes caducos! ... No me reduzcas al extremo de la desesperación, no me obligues a que mi mano se arme para herirte. ¡Ay, si encontrara una palabra que penetrara derecho a tu corazón de piedra para despedazártelo y vengar con un solo golpe toda la pasión de los hombres herida en mí por tu ironía! ... ¡Herirte de muerte, hacerte replegar en tu dolor, como hace un momento se replegó en el amor Titinula, reclinada sobre el pecho del amante que la arrebató de aquí.

EPIFANIO.—*(Estallando, enardecido de pronto.)* ¿Eh? ¿qué dices? ¿estás loca? ¿qué estás inventando? ¡Titinula! ¡Mi hija incorruptible! *(Llámala en voz alta y con creciente angustia.)* ¡Titinula! ¡Titinula! ¡No juegues, vamos! ... ¡Sal de tu escondrijo! ... ¡No lo creo! ... ¡Sabes por instinto, como yo, que todo es ilusión! ... ¡Vamos, vamos! No debías haberte prestado nunca a este juego... ¡Sal! ¡Titinula! ¡Titinula! ... ¡Te llama Epifanio, el viejo que te cuidó desde niña! ...

LAZARINA.—*(Soltando una carcajada feroz.)* ¡Ja, ja, ja, ja, ja! ¡Te he cogido! ¡Ja, ja, ja, ja, ja! ¡Estás bien cogido! ... ¡Sangra la argamasa! *(Imitando caricaturescamente al viejo.)* ¡Sal, Titinula! ¡Bien sabías que todo es ilusión! Y sin embargo te has ido. ¡Te has prestado a este juego! ... ¡Oh, querida Titinula! ... Se habrá vestido de hombre para tomar más fácilmente las de villadiego... ¡Sal de tu escondrijo! ¡No juegues! ¡Ay, Titinula, la escuela en que te he educado de nada te ha servido! ¡Ja, ja, ja! ¡Viejo! ... ¡Ja, ja! Dime la verdad, ¿se sufre? ¡Ja, ja, ja, ja! Es muy fácil hablar, es muy sencillo hacer discursos, llenarse el estómago de elocuencia inútil! Pero en los hechos quiero verte... ¡No bailes! ¡No te asustes, viejo mío... Si te estás quieto, verás que todo baila en torno tuyo y que todo es sólo una burla general, desde las estrellas hasta el lomo de mi marido Saramé... ¡Ah, pero ahora no puedes estarte quieto! ... ¡Todo te sacude! ¿Y el punto fijo? ¿y el polo inmutable? ¡Tú también tenías tu tarántula, y no lo sabías! ...

EPIFANIO.—*(Con un rugido de desesperación.)* ¡Calla, calla, maldita! ... ¡Tú! ¡Has sido tú! ... ¡La has contagiado! ¡Pérfida libélula que levantas entre tus élitros el miasma de la ilusión! ¡Le has comunicado el espasmo fermentoso de tu febriexcitación, la has embriagado, la has aturdido, y ha caído! ...

LAZARINA.—¿Crees tú que es por esto? No hay muchacha que tarde o temprano no... caiga, como dices. ¡Además, no hay nada mejor que caer, diablos! ¿Por tan poco te agitas? ¿Y te oprimes el lado izquierdo del pecho? ¿Qué tienes de ese lado? De seguro que no será el corazón, tú que eres la argamasa razonadora! ...

EPIFANIO.—*(Presa de gran desesperación.)* Este ha sido un golpe maestro, es verdad. Puede derrumbarse toda la construcción rompiendo una sola piedra de la base... ¡Ay, ay, siento de veras algo muy doloroso aquí dentro! Seguro, seguro que tenía también yo

mi tarántula, y no lo sabía!... También mi ilusión se hallaba fuera de mí, en Titinula, que ha cedido y me ha fallado!... Y probablemente ha llegado la hora de que se precipite el viejo desde su torreón. ¡Pero vive Dios, que he de hacer antes un bien a los hombres, yo que nunca los he amado, quitándote a ti de enmedio, eterna ocasión de trágicas discordias!

LAZARINA.—¿Cómo? ¿Cómo?

EPIFANIO.—Ahora vas a ver que si te describieron sobre el muro a punta de cuchillos yo, tan cierto como que la vida es una broma de mal gusto, no me limitaré a eso, sino que te mataré. *(Levanta con ambas manos un libro enorme y persigue a Lazarina, que huye de un rincón al otro.)* ¡Detente, detente! ¿No habías pedido tú misma la muerte? ¿No me conjurabas a que te hiciera morir?

LAZARINA.—No lo decía en serio. Eran sólo palabras... ¡Socorro! ¡Socorro! ¡No, no te enfurezcas!... ¿es que no eres un filósofo? ¿por qué te encolerizas?... Por caridad... déjame vivir, ¡te lo suplico! ¡Dios mío! ¡Todo ha acabado para mí! *(Se ha arrinconado en un ángulo del que ya no puede escaparse, haciéndose lo más pequeña posible, y espera con ojos desorbitados, enloquecida de espanto, que caiga sobre su cabeza el libro enorme que la amenaza.)*

EPIFANIO.—*(Ha levantado el librote reconcentrando todas sus fuerzas en un último intento de lanzárselo, pero en el instante en que va a dejarlo caer sobre Lazarina, lanza un estertor y va a caer, vacilante, sobre su sillón, donde se contorsiona y muere.)*

LAZARINA.—*(Ha permanecido en el rincón, helada, agazapándose: de pronto salta como si la hiciera resurgir un golpe de sangre, y da saltos por la escena, loca de vida.)* ¡Estoy viva, estoy viva! *(Casi cantando.)* ¡Estoy viva, estoy viva! *(Hace piruetas por la escena, como si estuviera en un café-concierto.)* ¡Me toco, me palpo, me siento!... ¡Estoy viva, estoy viva!... ¡Ah, qué alegría! ¡Ah, qué vida!... Quería aplastarme entre las páginas de su libro como una mimosa o una flor de lila... Exprimida y seca, Lazarina, color de tabaco y olor de cosa marchita... ¡Pero estoy viva, estoy viva!... Y en cambio él se ha quedado... *(Pausa de estupor repentino.)* ...se ha quedado... *(Acercándose a examinar al muerto.)* ...muerto de veras! ...Hecho una momia de hace tres mil años. El terrible instante de la muerte ha acabado con él en menos que se cuenta. Me desagrada esto, pero no hasta el punto de lamentar que no haya sucedido lo contrario. Soy joven y aunque la melancolía haga nacer en mí ideas de viaje, puedo de pronto resurgir y vibrar, brillar... *(Pausa, fingiendo que acaricia al muerto.)* Hermosa barba... Cejas argentinas... Frente que los pensamientos han hecho grave... ¡Cierra los ojos!... No quiero yo, que estoy enteramente viva, reflejarme en tus pupilas muertas y, aunque muertas, fijas ya en ese polo filosófico absoluto, ese polo... que sin embargo, podemos decirlo, no te ha servido de mucho puesto que si estás aquí tieso, ha sido por bien poca cosa... Generalmente el que poco sabe, sabe mucho más... Y habituada a recibir empujones de todos lados, sacudidas y bellaquerías, a la hora de la prueba una pobre mujercilla es más valiente, y sin considerarse a sí misma como un prodigio. Y así, apenas ha escapado a la lluvia de cuchillos o al librazo del viejo, no hay quien no quisiera estarse toda la vida besándole la boca, chupando esos labios que tienen sabor de rocío, embriagarse con su vapor perfumado por la tierra, beber a sorbos el firmamento que gotea estrellas en sus ojos, y desmayarse en la embriaguez del sueño y flotar en el espacio... *(Horrorizándose de pronto.)* ¡Qué feo eres!... Y ya me supongo que aún muerto querrás impedirme soñar. ¡Pero te equivocas! Te demostraré que hasta a la muerte, si se quiere, puede hacérsela parecer graciosa, que hasta se puede hacerla que se parezca a la vida. *(Se oye un carro que viene por el camino entre el ruido de los cascabeles.)* ¿Oyes? ¿Oyes? El camino real está animándose con músicas de cascabeles... Señal de que la noche profunda va a resolverse en los primeros albores de la mañana... Probablemente se reúnen para un torneo como en los tiempos en que los señores de este palacio hacían grandes festejos. O será tan sólo un gallardo desfile de caballeros con grandes plumas en el casco. ¿Lo ves? el viejo torreón revive como en los días gloriosos. Y tú también revivirás, porque yo lo quiero. Magnífico señor de este palacio, aquí tienes tu manto... *(coge el tapete de la mesa y lo cubre con él.)* ...la espada... *(Le pone en la mano el asador que dejó Titinula en el primer acto.)* ...y el casco... *(su sombrero.)* ¡Ja, ja, ja, ja! Noble abuelo mío, permite a la castellana tu

sobrina que desde la almena salude a su joven esposo que regresa de lejanas tierras. *(Agita su echarpe sobre el fondo constelado del cielo.)*

TELÓN

ACTO TERCERO

A campo raso. Una pequeña barda que atraviesa el fondo del escenario indica el camino real. A la derecha se ve la base del torreón de Epifanio Patracone con una vieja puerta desquiciada que está cerrada. Amanece.

EL TERCER BARRIGÓN.—El vino y el extraordinario espectáculo de anoche en casa de Epifanio me hicieron el sueño muy pesado. Ya es la aurora y estamos aún muy lejos de los pantanos; aún estamos junto al torreón, mírenlo.

EL SEGUNDO.—*(Que se ha quedado atrás y va cogiendo guijarros para arrojárselos a los perros que están del otro lado de la barda, en el camino.)* ¡Ea, ea! ¡Ven acá, perra parda!

EL PRIMERO.—¿Y el tuyo? El gordo, el Malciso.

EL SEGUNDO.—Es la Lepra la que lo va entreteniendo.

EL PRIMERO.—Se le ha metido en la cabeza preñarla en un surco.

Le lanza una pedrada.

EL TERCERO.—¡Ja, ja, ja, ja! Le has dado en una nalga.

EL SEGUNDO.—Con tal de que no lo haya lastimado.

EL TERCERO.—Vaya, mientras no salga el sol, déjalos que gasten el vigor adquirido en una buena noche de sueño. *(Salta la tapia.)* ¡Extraordinaria noche, de veras! Primero un huracán que arrancaba las rocas, luego la calma y el cielo esplendoroso lleno de astros... El excéntrico que se transformó en criada... La esposa, llena toda de espasmos, hecha toda suspiros, con su príncipe... ¡Príncipe!... Un lanzador de cuchillos... ¡Cosas fantásticas! ¡Si no fuera porque ustedes dos lo recuerdan a pesar de la embriaguez, diría que todo fué creado por mi imaginación.

EL PRIMERO.—¡Eh, Garlanda! ¿Qué haces? Deja en paz a Epifanio en su torreón y prosigamos nuestro camino. ¿Para qué has saltado el muro?

EL SEGUNDO.—¿Qué te parece Epifanio? Con sus cosas tan raras es muy capaz de estar todavía, después de que nosotros dormimos ya y estamos nuevamente en camino, es muy capaz de estar aún con la nariz en sus libracos, todo verde bajo su pantalla.

EL TERCERO.—Es cierto, y por eso es por lo que parece un hombre secular. A mí mismo se me hace larguísima la noche pasada, como si hubieran transcurrido muchos años.

EL PRIMERO.—Cuando uno se emborracha siempre sucede lo mismo; sin embargo, no se puede decir si es cuando está uno borracho cuando mejor mide el tiempo. ¡Pero ahora vale más pensar en la caza!

EL TERCERO.—Quisiera dar tres golpes para saber cómo se ha resuelto la intriga. Puede que estén todavía arriba Lazarina y los otros...

EL PRIMERO.—¡No, Garlanda, déjalo! Todo está cerrado y en silencio... Vámonos, no perdamos el tiempo...

EL TERCERO.—Tienes razón; me inclino a creer más bien en esta otra hipótesis: que todos han huído y que en lo sucesivo eso no será más que un áspero desierto bueno tan sólo para las cornejas...

EL SEGUNDO.—*(Silbando largamente dos veces.)* ¡Aquí, a la cuesta, perros del demonio!

El tercer barrigón baja de la barda. Los tres cazadores reanudan la marcha desapareciendo por la derecha. Pausa, durante la cual se oyen los cencerros del ganado. Después aparece a la izquierda, en el camino, una vieja con una canasta a la espalda, y atraviesa la escena arrastrando los pies y apoyándose en un largo bastón, precedida por un muchachito de diez años poco más o menos, que corretea, hacia atrás y hacia adelante, dos o tres veces, en tanto que la abuela aparece por un lado y desaparece por el otro.

LA VIEJA DE LA CANASTA.—¡Siempre de aquí para allá como una lanzadera! ¿Tienes ahora bastante vida que gastar? Deja que pasen los años, que ya cuando estés como yo, ¡ay, ay! te pondrás a economizar tus fuerzas. Camina despacio, muchacho.

EL MUCHACHITO.—¡Abuela, abuela! ¿has oído? ¡Ha cantado un cardenal!

Corre de nuevo y desaparece antes que la abuela.

EL PEÓN.—*(Con la pala y el azadón al hombro, aparece en el camino por la derecha, antes de que haya salido la vieja dé la canasta.)* ¡Buenos días, abuela! Siempre con la canasta desde antes de que salga el sol, ¿eh?

LA VIEJA.—Hasta que uno de estos días la deje para siempre.

EL PEÓN.—Algún día yo también dejaré mi pala y mi azadón, esa es la vida. ¡Por lo pronto otros cien años, abuela, y con salud!

LA VIEJA.—Este también es todavía demasiado joven para comprender.

La vieja desaparece. El peón sigue su camino, saliendo por la izquierda y cantando una alegre canción matutina. Los cencerros siguen sonando a lo lejos. Pausa.

ARDUINO.—*(Desde lejos, adentro, con ansiedad, y como si viniera a la carrera.)* Ya que así lo quieres, León Gárboli, te cortaré el camino! Llegaré yo primero. Allí está el torreón. A pesar de las enaguas y a pesar de haber pasado una noche infernal por tu culpa, todavía puedo correr por las piedras del camino real. *(Aparece y va corriendo a colocarse ante la puerta del torreón.)* Ahora te espero con los brazos en cruz y no me importa parecer ridículo. Lo fuí siempre, un pobre diablo ridículo. Pero con estos arreos, ahora que ya es de día, voy a servir de espantapájaros a los gorriones y a las alondras.

LEÓN.—*(Aparece sin sombrero, con el traje en desorden, y dice con acento desesperado:)* ¡Quítate del umbral, desaparece de mi vista, Arduino Saramé, no me hagas cometer una locura! ¡Vete, déjame pasar!

ARDUINO.—No, León, si precisamente lo que quiero es impedirte cometer una locura. Toda la noche te lo he estado repitiendo. Te lo repito una vez más: es una locura esa exaltación por una mujer de la que tú mismo has sido el juez.

LEÓN.—Yo estaba borracho, me habías embriagado.

ARDUINO.—Nada de eso, estabas en tus cinco sentidos. Tan cierto es así, que pudiste recitar tu papel a las mil maravillas y con pulso firme la fuiste haciendo sentir el pánico de la muerte, sin rozarla siquiera con las hojas.

LEÓN.—¡Qué horror, qué horror! Ten cuidado, excéntrico, es mejor no exasperar mis remordimientos, es mejor no azuzar mi vergüenza! ¡Quítateme de enfrente, te digo, déjame pasar!

ARDUINO.—León, amigo mío, escucha la verdadera voz de la amistad. ¿Qué estás diciendo? ¡Horror, remordimiento, vergüenza... Es una mala pécora, te lo repito una y mil veces, es una mala pécora!

LEÓN.—Cállate, Saramé, o tan cierto como que es de día...

ARDUINO.—Ahora es cuando estás ebrio, ahora que deberías estar completamente lúcido... Te has sugestionado, he sentido cómo poco a poco ibas enloqueciendo, con la misma idea fija en la cabeza toda la noche.

LEÓN.—¿Quién podrá quitarme de los ojos la dolorosa visión de la pobre mujer entre el brillo cruel de los cuchillos? ¿Quién me arrancará de los oídos sus sollozos? ¿Quién librará a mi alma de la desesperación de aquella voz que invitaba al amor, la piedad de mi mano, mano que ni siquiera trataba de herirla, sino de ofenderla con el más monstruoso de los juegos? ¿Cómo olvidaré aquellos ojos que me pedían un solo suspiro de ternura y agitaban los párpados a cada golpe?... ¿Y aquellos labios que esbozaban una sonrisa pidiendo a los míos la mueca de un beso, y que se estremecían de terror a cada nuevo golpe? Todo su hermoso cuerpo de criatura nacida para el amor, para la dulzura, expuesta por el contrario a la burla más trivial y a la venganza más grotesca.

ARDUINO.—Todo eso es fantasía tuya tan sólo. Todo es falso, no fué así como sucedió; eso lo has ido imaginando mientras delirabas durante la noche. Vuelve en ti y recapacita en los hechos. Vuelve la mirada hasta el momento en que te encontré anoche en el café-concierto. Revive paso a paso toda la realidad de la aventura, colocándola en el mezquino lugar que le corresponde. Confronta a la Lazarina que ahora has creado en tu cerebro por la exasperación del insomnio, con la Lazarina de anoche, es decir, con el miserable personaje que es mi esposa, y verás tú mismo...

LEÓN.—*(Con un rugido.)* ¡Basta, basta! Ni

siquiera digas que es tu esposa esa sublime criatura. Es la última vez que te lo digo, Arduino, vete, déjame el paso, o te mataré como a un perro.

ARDUINO.—Está bien, tu mal es incurable. Yo mismo haré que la puerta se abra de un empellón, y si aún está viva te la mostraré: si ante su propia realidad no se te caen los brazos y no se desvanece tu delirio, eso querrá decir que soy yo el loco y tú el cuerdo...

Da un empujón a la puerta, que se abre para dar paso a Lazarina que corretea en pos de una mariposa.

LAZARINA.—*(Persiguiendo aquí y allá a la mariposa, con gritillos argentinos y risas musicales.)* ¡Sí, sí! Ya hace rato que andaba buscando la salida... desde que la aurora mostró su primer dedo de rosa. Quien sabe cómo entraría... pero de seguro anoche, atraída por la luz de Epifanio, fué a escoger para su nido los libracos del viejo y se durmió entre ellos... ¡Sí, sí!... ¡Hay momentos en que ya la tengo entre mis manos! Tiene las alas cubiertas de un polvillo plateado. Figúrense, apenas vió el primer destello del día, se puso a revolotear de aquí para allá... ¡Sí, sí! ¡La he tocado!... Es una nadería, es una nada, de veras, una delicadísima nada. ¡Oh! ¿Ahora se ilumina con la luz del oriente y brilla y resplandece... ¡Sí, sí!... Me deslumbra los ojos, no se deja coger y, sin embargo, me fascina.

Y, persiguiendo a la mariposa, Lazarina vuela y revolotea como si ella misma fuera otra mariposa.

ARDUINO.—*(A León.)* ¡Y eso que la habíamos dejado bien oprimida por el cerco de cuchillos y fuertemente atada a la pared! Imagínate ahora, León Gárboli, lo que será cuando se la deja en perfecta libertad.

LEÓN.—¡Calla, calla! ¡Tengo en los ojos algo como un torbellino de chispas! *(Se cubre los ojos con las manos.)*

ARDUINO.—¡Ah, menos mal! Demos gracias al cielo que te hace ver el error en que estabas... ¡Mírala! Si es una nada, es ella la nada de que habla refiriéndose a la mariposa. Comparándolas, la mariposa es algo. Trata de encontrar algo sólido en ella, tiempo perdido. No tiene, fíjate, ni pies ni cabeza... Cuando crees que va a comprender, te das cuenta de que estaba pensando en otra cosa... Sacúdela, golpéala... se humilla, gime, solloza, pide perdón. La pones bajo tus plantas, la aplastas y la conviertes en un guiñapo, y apenas has vuelto los ojos cuando... ahí la tienes... más ligera que nunca... ¿Te das cuenta, León? Dime que era verdad lo que yo te decía y que no hablaba ni por egoísmo ni por celos, sino guiado tan sólo por la amistad, por salvarte del mal que empezaba a apoderarse de ti. Entre las angustias y las miserias de la existencia, León, entre las tribulaciones que esa nada me ha hecho pasar, dame siquiera la amarga satisfacción de creerme y oprime mi pecho de amigo, uniéndote a mí contra la maldita ilusión femenina.

LAZARINA.—*(A León)* ¡Ven aquí, ven aquí! ¿No ves que yo sola no puedo? Te necesito, queridito mío. Pon otra cara... Oye qué fiesta tienen las alondras en el cielo, y los pinzones y los gorriones en el torreón. ¡Es la mañana! ¡Es la mañana! Todo está fresco y alegre. Ven conmigo a alcanzar esta mariposa, no para hacerle daño, para jugar tan sólo...

LEÓN.—Lazarina, me arrancas el alma... Si tú supieras al menos los remordimientos que siento en mi interior, al oírte hablar tan ingenua y tan pura, viendo tu delicadísimo cuerpo en los más tiernos movimientos de la danza... ¡Criatura resplandeciente de belleza y de amor!... yo que tanto te ofendí, yo, el ser una y mil veces abyecto, que presa de la embriaguez y empujado por las malas artes de ése me atreví a hacerte violencia, ¿cómo podré acudir a tu reclamo, y otra vez como un niño, juntos los dos huir felices por el prado?...

ARDUINO.—¡Uf, uf! ¡Vete al diablo, imbécil!

LAZARINA.—¿De qué quieres que me acuerde, tesoro mío? El pasado de anoche es tan pasado como el de hace diez años, y está tan linda la mañana... Arroja de ti los malos pensamientos y ven conmigo... anda... anda...

ARDUINO.—¡Qué estúpido, qué estúpido! Cree que ella es como los hombres y que tiene también un armazón moral por dentro para recordar si alguien le hizo bien o mal... ¡Para ésa, el mal, el bien, todo es lo mismo!... No entiende más que de coqueteos...

LEÓN.—*(A Lazarina.)* ¿De veras? ¿Puedo entonces acercarme a ti y sentirme limpio de toda culpa? ¿Puedo tocarte las manos, y aca-

riciarte la nuca, y beberte la vida y acariciarte los cabellos?... ¿Puedo hacerlo?... ¿Lo quieres?... ¿De veras soy yo quien quieres que lo haga?

ARDUINO.—Claro que sí, lo desea de todos, ¡figúrate! Si no quiere otra cosa, necio... ¡Oh, miserable!... ¿Pero no comprendes que todo es un espejismo, que todo es alucinación? Todo es delirio de tu mente por la extraña noche que por mi culpa hemos pasado. Si hubieras continuado viéndola tan sólo en el foro del Teatro Olímpico, no la habrías honrado ni con el menor pensamiento.

LEÓN.—*(Danzando él también tras la mariposa.)* ¡Qué agraciada es, cómo brilla! Las lágrimas que bañan mis mejillas son ahora de gratitud a ti, Lazarina. Me alivian el alma. Me siento ligero como un niño... ¡El amor!... gracias a tu perdón, me salta sin freno dentro del pecho... ¡Por aquí, por aquí!... No, ahora está en el camino. ¡Corre, corre!

LAZARINA.—¡Qué bonito! ¡Qué bonito! ¡Y qué bien sabes correr y saltar tú también! ¿Lo ves? ¿Ya ves cómo te gusta? ¡Es tan dulce este juego, tan agradable! ¡Tómame de la mano, salta el muro conmigo!... Dentro de poco habremos huído muy lejos, al otro lado del camino...

Toma a León de la mano y ambos se alejan, riendo felices, por el camino, del otro lado de la barda.

ARDUINO.—*(Mordiéndose los puños.)* ¡Ah, malditos! ¡Son ellos los que tienen razón! Lo que no tiene lógica es lo razonable, no yo, que tengo mi sentido común. *(Dándose puñetazos en la cabeza.)* ¡Y he sido yo, yo, yo, el que ha querido esto! ¡Idiota! ¡Verdadero idiota! Y ese otro cabezón, el filósofo, que la ha desatado y la ha puesto en libertad... ¡Oh, Epifanio, Epifanio Patracone, pozo de ciencia!... ¿Podrías decirme qué clase de ciencia es la tuya? ¿No me respondes? Apenas si haces bien, seguramente ya te has muerto, o te haces el muerto. ¡Y yo voy a cortarme la lengua, que al fin y al cabo a ninguna conclusión se llega razonando!... ¡Cuando pensaba haberla aprisionado, como a Lazarina entre cuchillos, la vida se me escapa, imprevista, lo mismo que esa infame mujer! *(Se mira el traje femenino que lleva.)* ¡Hola, también yo estuve esta noche a punto de volverme mujer! ¡Y de vieja criada puedo, enderezando el espinazo y enrojeciéndome los pómulos con un ligero frote, convertirme en una moza no despreciable. ¡Por Júpiter! ¡Quiero vengarme divirtiéndome! *(Por el camino real aparece un joven campesino, con una canasta llena de fruta y vestido de gala. Arduino se vuelve a él y le habla con voz femenina.)* ¡Detente, hermoso joven mío que pasas con una canasta llena de colorida fruta, y enséñale por piedad el camino a una pobre joven extraviada! Además, te agradeceré con el alma que seas tan gentil de acompañarme un poco, y más aún si te detienes conmigo detrás de un matorral y me regalas una ciruela... y... lo demás no es necesario que te lo diga. *(El campesino, asustado, deja caer la canasta y Arduino lanza una feroz carcajada.)* ¡Ja, ja, ja, ja ja, ja!

TELON



LIBRO DE LOS GATOS

Parece que el autor de esta obra, conocida indistintamente por *Libro de los gatos* o por *Libro de los cuentos*, fué un fraile inglés del siglo XIII, llamado Odon de Cheriton. Es traducida al castellano a principios del siglo XV. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un manuscrito de fines del mismo siglo. Esta curiosa colección de cuentos y de ocurrencias de carácter didáctico y satírico ha sido publicada varias veces, pero siempre en volúmenes de difícil acceso para el público. Aparece —por ejemplo— en el tomo LI de la Biblioteca de Autores Españoles. G. T. Northup la publicó también en 1908. El estilo de este precioso libro tiene desenfado y gracia, muy propios de la prosa, libre ya de latinismos, que se cultiva en España en el siglo XV. Lo popular ha subido de categoría, ha adquirido carta de dignidad y señorío. El libro es, al mismo tiempo, una enseñanza y una diatriba. *E. A. C.*

AQUI COMIENZA EL LIBRO DE LOS GATOS, E CUENTA LUEGO UN ENXEMPLO DE LO QUE ACAESCIO ENTRE EL GALAPAGO E EL AGUILA.

El galápago, seyendo en los lugares del mar fondos, rogó al águila que lo sobiese al alto; ca deseaba ver los campos é las montañas; é el águila otorgó cuanto el gálapago demandaba, é sobiólo muy alto, et díjole: "¿Vees agora lo que cobdiciaste ver, montes é valles?" Et dijo el galápago: "Págome que lo veo, mas querria estar en mi forado en la arcilla." Et respondió el águila: "Cumple haber visto lo que cobdiciaste." E dejólo caer, en manera que fué todo quebrantado. E el galápago se entiende en algunos hommes que son pobres lazrados en este mundo, ó por aventura que han asaz segun su estado, mas non se tienen por contentos con ello, é desean sobir en lo alto, é volan en el aire et ruegan al diablo que los suba en alto en cualquier manera; ansí que por derecho o por tuerto, ó con grandes falsedades, ó por fechizos, ó por traiciones, ó por otras artes malas, algunas veces fácelos subir el diablo, é súbelos muy alto, é despues, cuando ellos entienden que su estado es muy peligroso, cobdician estar en el estado de antes donde pidieron. Estonce el diablo déjalos caer en la muerte, et despues caen en el infierno; ansí que suben por escalera de pecados, é caen en mal lugar mal de su grado.

ENXEMPLO DEL LOBO CON LA CIGÜEÑA

A un lobo atravesósele un hueso en la garganta, é queríase afogar, é sus hommes fueron a buscar el físico, é acordaron entre sí que non habia físico que le pudiese dar mejor consejo que la cigüeña que habia el pescuezo luengo, que le podria mejor sacar el hueso, et fuéronla á buscar, é falláronla, et de que la hobieron fallado dijeronla: "Amiga, nuestro señor el lobo tiene un hueso atravesado en la garganta, rogámoste allá llegar." E prometiéronla que la farian mucho bien; é ella fué allá é sacóle el hueso al lobo, et desque gelo hobo sacado díjoles que le diesen lo que habian prometido; é dijo el lobo: "Non te darán nada; ca asaz te debias de tener por contenta del bien que te fice cuando te tenia la cabeza en la garganta, é te la podiera comer si quisiera." "Ansí acaesce algunas vegadas a los labradores ó á los hommes que sirven á los señores; cuando les piden que les fagan mercet por el servicio que les han fecho, responden luego los señores: asaz te fago de bien cuando non te fago cuanto mal podria facer; ó como otros señores dicen a sus vasallos: que te podria dejo vivir, que bien te podria matar si quisiese. Otrosí dicen á los hommes que les sirven, cuando dicen que les fagan mercet: asaz vos fago cuando vos fago el bien que puedo; si desto non vos pagades, id buscar otra vida; non paran mientes en cómo han servido diez o veinte años, llevando muchas malas noches ó muchos malos dias por los servir, o puesto muchas veces el cuerpo á peligro de muerte por ellos; et cuando les demandan que les fagan mercet, dicen que lo vayan buscar á otra parte, é han de fincar allí con él; et cuando non les dan lo que han menester, hanlo de tomar, ó hánlo de furtar, et cuanto pecado ellos facen todo es por culpa del señor.

ENXEMPLO DEL AVE DE SAN MARTIN

Una ave ha que llaman en España el ave de san Martin, é es ansí pequeña commo un ruiseñor, é aquesta ave ha las piernas fermosas á manera de junco. Acaesció ansí que un dia cerca de fiesta de san Martin, cuando el sol está caliente, esta ave se echó al sol cerca un árbol é alzó las piernas é dijo: "Si el cielo cayese sobre mis piernas, bien lo podria yo tener." E ella de que hobo

dicho esta palabra, cayó una foja del árbol cabella, é espantóse mucho á deshora, é comenzó de volar diciendo: "San Martin, ¿cómo non acorres á tu ave?" Tales son muchos en este mundo que cuidan ser muy recios, é al tiempo del menester son fallados por flacos, commo cuentan de los fijos de Afrearado de los Arcos, que en la batalla volvieron las espaldas é fuyeron. ¿Puede home esto apodar? Algunos caballeros, cuando tienen la cabeza bien guarnida é de buen vino, dicen que pelearán con tres franceses, ó que vencerían los mas fuertes de la tierra, é despues viene el espanto é "San Martin acorre á tu avecilla." Otrosí, algunos que profazan de otros que son flacos é de flacos corazones que si ellos se viesen en tal, quizas que lo serian ellos mas. Otrosí, eso mesmo acaesce á otras personas que profazan de los pecados ajenos, é por ventura que han ellos fechos otros tales ó peores que ellos, et aunque non los hayan fecho, non paran mientes que si Dios non los guardase, que caerian ellos en otros tales pecados ó peores. Mas si ellos parasen mientes, sabrian la palabra que dice nuestro Señor Jesucristo en el Evangelio, que ven la paja en el ojo ajeno é non la viga lagar que está en el suyo, mas non la ponen por obra, ansí commo lo mandó Jesucristo cuando dijo: "Si quisiéredes profazar de otro, sacad la viga lagar que tenedes en vuestro ojo, é despues profazad de la paja que tiene el otro en el suyo."

ENXEMPLO DEL CAZADOR CON LAS PERDICES

Un cazador andaba cazando perdices, é habia malos ojos é llorábanle mucho. Dijo una perdi, á las otras: "Catad qué santo homme es este." Dijo la otra perdiz: "¿Por qué dices que este homme es santo?" Respondió la otra: "¿Non ves cómmo llora?" Et la otra respondió: "¿Tú non ves cómmo nos toma? bien es ansí." Ansí nos contesce con muchos obispos é muchos prelados é con otros señores, que paresce que son buenos é facen grandes oraciones con lágrimas, é matan á los sus subjetos, é tómanles lo que han á sinrazón. ¡Maldichas sean las lágrimas é las oraciones de los tales!

ENXEMPLO DEL AVE QUE QUEBRANTA HUESOS

Es un ave que llaman quebranta huesos, é llámanla ansí porque los quebranta, é despues que los ha quebrantados come la caña que falla dentro; et cuando falla algun hueso muy fuerte que no lo puede quebrantar, súbelo muy alto, é despues déjalo caer en alguna peña en guisa que se quebranta todo. Bien ansí contesce que face el diablo cuando alguno non puede quebrantar por pecado; entonces súbelo en alguna dignidad alta, é desque se allí ve, face algunos pecados; entonce lo deja el diablo caer en manera que todo se quebranta. Otrosí, algunos grandes señores ó algunos otros hommes que están en grand estado, que quizá si non estuviesen en tan grand honra non caerian en tantos pecados como caen, nin farian tanto mal como facen, é despues por sus pecados caen en el infierno do son todos quebrantados. Et cuanto el estado mayor es, tanto están ellos en mayor peligro, salvo algunos a quien Dios quiere dar gracia que fagan el bien que pueden é que se guarden de pecado; ca de cuanto mas alto cae la piedra tanto se fiere; porque ansí los malos obispos ó los malos señores mas á fondon caen del infierno que non los pobres.

ENXEMPLO DEL HEREJE CON LA MOSCA

Cuentan que en tierra de Tolosa un hereje, el cual predicó en plaza delante del pueblo, é dijo que Dios verdadero non ficiera todo el mundo, nin las bestias nin las aves, nin los cuerpos que en ellos eran; é la razon por que él lo decia era esta: que non podria ser Dios tan noble é tan verdadero que ficiese tan lixosa [*sucia*] animalia commo la mosca. Entonce vino una mosca con grand roido para lo ferir en el rostro; él defendióse con la mano della, é ella pasóse del otro cabo é asentóse en el rostro; él tiróla otra vez, é cuando la tiraba del uno cabo pasábasele del otro; tanto porfiaba en esta manera, que le hobo ella de morder en tal manera que cayó él en tierra amortecido. Ansí la mosca probó muy bien que Dios la ficiera.

ENXEMPLO DEL BUFO CON LA LIEBRE

Acaesció una vegada que todas las animalias ficieron cabildo entre sí, é convinieron que enviasen una animalia de cada cosa. El bufo envió a su fijo allá, é su fijo cuando se iba olvidó los zapatos nuevos que tenia. El bufo pensó en su corazon que cuál animalia podria ser mas ligera que gelos podiera llevar para aquel dia del cabildo, porque su fijo pudiese andar apostado, e paresciόle que la liebre corria mas que las otras animalias é llamóla é puso con ella que llevase los zapatos á su fijo, é él que gelo pagaria bien. E dijo ella: "Yo facerlo-he de muy buena mente; amuéstrame cómo lo pueda conoscer entre tan-

tos animalias commo allí se ayuntarán." El bufo respondió: "Aquel que tú vieres mas fermoso entre todos los otros, aquel es el mi fijo." Entonces le dijo la liebre: "Pues la paloma ó el pavon." Respondió entonce el bufo é dijo: "¡Ay! que nin es el uno nin el otro; ca la paloma ha las carnes blandas, é el pavón los piés feos." Estonce dijo la liebre: "Pues muéstrame en qué manera conosceré al tu fijo." "Aquel que ha tal cabeza como yo, é tal vientre, é tales piernas é tales piés, aquel es mi fijo fermoso, é á aquel da tú los zapatos nuevos." La liebre fuése luego para el cabildo con los zapatos, é dijo al leon é á las otras animalias de cómo el bufo le mandara saludar á aquel entre todas las otras animalias. E dijo entonces el leon: "Qui sapo ama luna le paresce, et si alguno ama la rana aquella le peresce reina." Ansí acaesce á muchos hommes et de buenas personas, é non se quieren allegar sinon á los beodos, á los tahures é á los ladrones, é aquellos paresce á ellos á que son buenos é mejores, porque han tales condiciones commo ellos, é paresce á ellos que son aquellos los mejores, ansí commo parseció al bufo que su fijo era mas fermoso de todas las animalias; ca dice san Agustin: "Non quieras ser loado de los malos nin de los buenos; ca si aquellos te loaren, non puede ser que algunas de auqellas condiciones non haya en tí."

ENXEMPLO DEL MANCEBO QUE AMABA A LA VIEJA

Un mancebo amaba una vieja, é decia algunas veces cómmo se podria partir de aquella vieja que tanto amaba; é díjole uno: "Mezquino ¿cómmo eres loco que amas tanto á esta vieja, é mujer tan fea?" E él respondió: "Muy fermosa me paresce." Ansí acaesce algunas vegadas que algunos hommes tienen fermosas mujeres é páganse de otras que son muy mas feas: onde dice san Agustin que esto se entiende por el ánima del pecador, que es esposa de Jesucristo, é se paga algunas veces mas de furtar é decir un falso testimonio, ó de facer adulterio, ó de facer los siete pecados mortales, que non de amar a Dios nin de guardarse de pecado. La tal persona como esta es comparada al bufo que amaba a su fijo, é le paresció mas fermoso que ninguna animalia. Et estos tales aman mas al diablo porque les paresce en sus obras mas, que non facen a Dios que los crió nin á los sus santos. ¡Ay que grand ceguedad, é qué grand yerro e engaño! Et por esto, Señor Dios, alumbra los nuestros ojos que te cognoscamos por mas fermoso, é danos entendimiento porque te amemos sobre toda cosa. Onde dice san Agustín "Señor, tú feciste todas las cosas; á quien tú paresces fermoso todas las cosas le parescen fermosas; et á quien tú paresces bueno todas las cosas le son buenas; é aquellos son bienaventurados que creen que tú eres bien complido é bien acabado, é que ninguna cosa sin tí non les es buena nin les paresce bien."

ENXEMPLO DEL GATO CON EL MUR

En un monesterio habia un gato que habia muerto todos los mures del monesterio, salvo uno que era muy grand, el cual non podia tomar. Pensó el gato en su corazón en qué manera lo podria engañar que lo podiese matar; é tanto pensó en ello que acordó entre sí que se ficiese facer la corona, é que se vistiese hábito de monje, é que se asentase con los monjes a la mesa, é entonce que habria derecho del mur; é fízolo ansí commo lo habia pensado. El mur, desque vió el gato comer con los monjes, hobo nuy grand placer, é cuidó, pues el gato era entrado en religion, que dende adelante que le non faria enojo ninguno, en tal manera que se vino don mur á do los monjes estaban comiendo, é comenzó á saltar acá é allá. Estonce el gato volvió los ojos commo aquel que non tenia ya ojo á vanidad nin locura ninguna, é paró el rostro muy acorde é muy homildoso, et el mur desque vio aquello fuese llegando poco a poco, et el gato desque lo vió cabe sí, echó las uñas en él muy fuertemente, é comenzólo á apretar muy fuertemente la garganta. E dijo el mur: "¿Por qué me faces tan grand crueldad que me quieres matar, siendo monje?" Entonce dijo el gato: "Non prediques agora tanto, porque yo te deje; ca, hermano, sepas que cuando me pago só monje, é cuando me pago só calonge, é por esto fago ansí." Ansí es de muchos clérigos é de muchos ordenados en este mundo, que non pueden haber riquezas nin dignidades nin aquello que cobdician haber; entonce facen una herejía, ca fíngense de buenos é de santos, é en sus corazones son muy falsos, é muy cobdicio sos, é muy amigos del diablo, é fácense parescer al mundo tales como ángeles; ét otros hay que se meten á ser monjes por tal que les fagan priores é obispos, et por esto fácense corona, é vístense hábitos, porque puedan tomar alguna dignidad, así commo tomó el gato al mur; et maguera entiendan despues que lo han habido falsamente, por mucho que los otros prediquen que lo dejen no lo quieren dejar. En esta manera el araña fila sus telas, é ordida su trama, consúmese toda por tomar una mosca, et despues que la ha tomado, viene un viento é lleva la tela é la araña é la mosca

ca. Ansí es de muchos clérigos escolares, que van a la corte á veces desnudos, é con grandes calenturas, é frios, é nieves, por muchos montes, por valles, é trabajando mucho, quebrantando sus carnes é sus cuerpos por cobrar algun beneficio, et despues viene la muerte é liévalo todo.

ENXEMPLO DE LAS PROPIEDADES DE LAS MOSCAS

Debedes saber que son muchas maneras de moscas; hay unas moscas que fieren muy mal é son muy acuciosas por facer mal, é otras que se ensucian, é otras que facen gran roido. La mosca que muerde se entiende por algunos clérigos que han beneficios en las iglesias, é mantiénense con ello commo avarientos, é non lo quieren dar á los pobres, antes allegan dineros, é todo su cuidado é todo su entendimiento es puesto en tomar dineros de sus clérigos, é en allegar grand tesoro, commo quier que ellos tienen asaz de lo suyo: aquestos tales son moscas que fieren. Otrosí, algunos son que viven lujuriosamente é tienen barraganas é fijos, é expenden cuanto han de la iglesia; en aquestos es la mosca que ensucia. Otrosí, hay otras maneras de clérigos, que tienen muchas compañas é muchos escuderos é muchos caballeros; aquellos son semejantes a la mosca que face roido, é á postremas viene un grand viento que todo lo lieva. El gran viento es la hora de la muerte, que todo el estado é toda la forma estrui del homme.

ENXEMPLO DE LOS MURES

Un mur que vivia en una casa, preguntó á otro mur que vivia en los campos, que qué era lo que comia. El respondió: "Como duras fabas é secos granos de trigo é de ordio." Et dijo el mur de casa: "Amigo, muchas son tus viandas duras; maravilla es cómmo non eres muerto de fambre." E preguntó el de fuera al de casa: "¿Pues tú, qué comes?" Respondió el de casa: "Dígote que como buenas viandas, é buenos bocados, é bien gordos, é á vegadas pan blanco; por ende ruégote que vengas á mi posada é comerás muy bien conmigo." El mur de fuera plúgole mucho, é fuése con él para su casa, é fallaron que estaban los hommes comiendo, é los que comian á la mesa echaban migas de pan é otros bocados fuera de la mesa. El mur de casa dijo al extraño: "Sal del forado, é verás cuántos bienes caen de aquellos hommes de la mesa." Estonce salió el mur extraño del forado, é tomó un bocado, é él tomando el bocado, fué el gato en pos del mur que mala vez pudo entrar el mur en el forado, é dijo el mur de la posada: "¿Viste, viste qué buenos bocados? Mucha vegadas los como tales, é ruégote que finques aquí conmigo algunos dias." Respondió el extraño: "Buenos bocados son, mas dime si has cada dia tal compaña." E dijo el mur de la posada: "¿Cuál?" Dijo el extraño: "Un gato me corrio agora, onde tan grand fué el miedo que hobe, que se me cayó el bocado de la boca é hóbelo á dejar." Entonce dijo el de la posada: "Aquel gato que tú ves, aquel mató a mi padre, é aun yo mesmo muchas veces he estado á peligro de muerte, que mala vez soy escapado de sus uñas." E dijo el extraño: "Ciertamente non querria que todo el mundo fuese mio si siempre hobiese de vivir en tal peligro; fíncate con tus bocados, ca mas quiero vevir en paz con pan é agua que non haber todas las riquezas del mundo con tal compaña como has." Ansí es de muchos beneficiados en este mundo de iglesia, que son usureros, ó que facen simonía, que con tamaño peligro comen los bocados mal ganados, que sobre cada bocado está el gato, que se entiende con el diablo que acecha las ánimas; é mas les valdria comer pan de ordio con buena conciencia que non haber todas las riquezas deste mundo con tal compañero. Otrosí, esto mesmo se entiende á los reyes, ó á los señores, ó á los cibdadanos honrados cada uno en su estado, que quieren tomar por fuerza algo de sus vecinos, ó de sus vasallos, ó de amigos ó de enemigos, en cualquier guisa que lo puedan tomar a los hommes á tuerto ó á sin razon, é facen otros pecados mortales. Estos tales siempre está el diablo cabe ellos para los afogar, commo quier que algunos sufre nuestro Señor algunos dias, cuidando que se emendarán; mas al cabo, ni non se emiendan, viene el diablo e mátalos é liévalos al infierno, onde mas se les valdria en este mundo ser pobres é lazrados, que non despues sofrir las penas para siempre.

ENXEMPLO DE LA BESTIA ALTILOBI

Es una bestia llamada altilobí, é es de tal naturaleza que siempre va trabajar al logar que mas espesos vee los árboles é mas bajos, é tanto anda á una parte é á otra, fasta que se le revuelven todos los cuernos en las ramas. Entonce da muy grandes voces, é cuando oyen las voces los cazadores, van á ella é mátanla. Ansí es de muchos hommes en este mundo que se ponen á forzar, é á robar los caminos, ó matar hommes, é facer otros males muchos, é tanto usan en ello que despues non se pueden dello partir. Estos parescen a las bestias que non pueden sacar los cuernos

de las ramas. Otrosí, hay otros hommes que son semejantes á esta bestia, que son tahures é beodos é garganteros, que están envueltos en otros pecados, é non se pueden partir dellos. Entonce viene los diablos que son cazadores de las animalias de los malos, é liévanlas al infierno.

ENXEMPLO DEL GUSANO HIDRUS

Hay un gusano que se llama hidrus, é es de tal naturaleza que se envuelve en el lodo, é entra en la boca del cocodrilo cuando duerme, é llégale fasta el vientre, é muérdele en el corazón, é ansí lo mata. Por lo que debemos entender el Fijo de Dios que tomó el lodo de nuestra carne, por tal que mas ligeramente se deslavase en la boca del diablo; ansí entró en él, é mordiólo en el corazón é matólo. Esto se entiende que despues de Jesucristo tomó muerte é pasion por los pecadores salvar, entonce mandó al diablo que despues que él morió cualquier homme se podiese salvar si quisiere; otrosí, por pecador que sea ó por pecados que haya fechos, si se arrepintiere é se guardare dende adelante de facer mal, é pudiere mercet á nuestro Señor que lo perdone, luego se podrá salvar; et tanto que esto faga, luego se tirará el diablo dél.

ENXEMPLO DE LO QUE ACAESCIO ENTRE LA GULPEJA E EL LOBO

Acaesció una vegada que la gulpeja entró en una ferrada á apesó la ferrada é cayó en el pozo; é estaba en el pozo que non podia salir dende, é vino á ella el lobo é preguntóle que qué facia, é ella le respondió: "Compadre, bien estoy aquí, que fallo unos pescados muy grandes de comer, si aquí quisiéredes entrar conmigo, habredes muy buena parte dellos." Respondió el lobo: "Comadre ¿cómmo podré yo descender allá?" Dijo la gulepa: "Allá suso está otra ferrada, ponte dentro en ella é descenderás luego acá." En aquel pozo habia dos pozales; cuando el uno sobia, el otro descendia. El lobo entró en la ferrada que estaba encima é como era pesado, descendió luego la ferrada al fondon del pozo, él a gulpeja subióse suso, é cuando se encontraron en medio del pozo dijo: "¿Do ís, comadre?" Respondió ella: "Ya he comido e súbome suso, mas tú desciende é verás maravillas." El malandante del lobo descendió al pozo é non falló otra cosa sinon agua, é cuando vino la mañana vinieron los de la aldea é fallaron el lobo en el pozo, é sacáronlo, e diéronlo tantos de palos, que lo dejaron por muerto. La gulpeja significa el diablo que dice al homme: "Desciende acá á mí en el pecado é fallarás riquezas é muchos bienes," é los locos créenlo é facen los pecados que les pone el diablo en el corazón, é desque los han fechos, non fallan bien en ellos de que se puedan aprovechar; ansí que vienen los enemigos é sacan al pecador del pozo atormentándolo.

ENXEMPLO DEL LEON, DEL LOBO E DE LA GULPEJA

El leon, el lobo é la gulpeja posieron su postura á cazar en uno, et cuanto cazasen que lo trajiesen é que lo comiesen en uno. El leon trajo un buey muy grueso, é el lobo un carnero muy bueno, é la gulpeja un ansar, é vinieron comerlo todo en uno; é dijo el leon al lobo: "Partid vos esta carne." E dijo el lobo: "Parésceme que será bueno que coma cada uno lo que cazó, él su vaca, yo mi carnero, é la gulpeja su ansar." El leon ensañóse mucho dello, é alzó las manos é las uñas, é dió con ellas en el rostro al lobo é desollógelo todo. Dijo la gulpeja al leon: "Señor, vos comed del ansar, é del carnero que son dos viandas muy sabrosas, é otrosí, comeredes del buey cuando fuere la vuestra mercet, é lo que fincare comerémos nos, ca vuestros hommes somos." Et dijo estonce el leon: "Ciertamente bien dices, mas ruégote que me digas quién te amostró tan buen fablar." Estonce le respondió la gulpeja: "El rostro de mi compañero que está todo desollado." Ansí nuestro Señor castigó á nuestro padre Adam por el pecado que fizo cuando fué desobediente, por fambre é por set, é por mengua de vestir, é despues por muerte; ca si Adam non pecara nos non fuéramos, é nunca moriéramos, ca en cuerpo et en ánima nos fuéramos á paraíso, et nunca pecáramos en este mundo nin nunca hobiéramos fambre, nin set, nin frio, nin calentura. Et pues aquel castigo que dió á Adam nos debiera á nos dar, para que nunca ficiésemos cosa que despluguiese á Dios, é algunas veces cuando castiga á algunos con pestilencia, algunos locos son a veces mas cuerdos por ello; et algunas veces cuando hay algun leon bravo, el homme que lo guarda fiere delante dél al gran leoncillo chico, por tal que el leon grande se amanse mas; pero mas se debiera mansar el leoncillo chicuelo si viese ferir al grande. Dios nuestro Señor castigó tres leones, por tal que nos, mezquinos leoncillos, hayamos miedo é nos guardemos de pecar; ca El castigó á Satanás que lo echó del cielo al infierno, et El castigó a Adam, el primero padre. Otrosí, fizo sofrir muchos tormentos á la carne de Jesucristo, que fue su Fijo, onde la palabra que dijo Jesu-

cristo á su Padre fue tal: "En mí pasció las tus yerbas." Esto dijo El porque lo pasó á los tormentos de la cruz é de los clavos, é non lo quiso perdonar de la muerte. Esto fizo El, lo uno por nos redimir, é lo al porque tomemos nos enxemplo que pues El sufriera tantas penas por nos, qué era lo que debiamos de sofrir por El, et nos mezquinos aun por todo esto non habemos miedo, é nuestro Señor puede decir: "Mas aína castigo yo las bestias fieras que non á tí." Maldichos de tales leoncillos que siendo feridos é llagados tan grandes leones non se quieren enmendar ni castigar. Aun en otra manera se puede entender esto del leon, é del lobo, é de la gulpeja, que hay algunos señores que son tan bravos como leones, é facen muchas cosas que non son de facer nin las debian ellos de facer. Si alguno hay que les diga la verdad, desuéllanlo é castíganlo, ansí commo castigó é desolló el leon al lobo, ca ó lo mata ó le toma lo que han saña por ello; ansí que los otros que lo veen non osan decir nada, commo la gulpeja, é dicen muchas lisonjas, que han miedo que los castigue, ansí commo castigó á los otros.

ENXEMPLO DEL MUR QUE COMIO EL QUESO

Un homme tenia queso en el arca, é entró un mur dentro é comenzó á comer del queso. El homme pensó en cómmo podria facer que el mur non comiese el queso, é hobo por consejo que posiese dentro en el arca el gato, é fízolo ansí, é desque lo vió el gato dentro, mató el mur é comió el queso. Ansí facen muchos hommes que pornán una iglesia en mano de un capellan que gastara todos los bienes della, é despues cuando se querellan dél al obispo, porná y otro peor que gastará la parroquia; el capellan pues, es el mur que se empezaba a comer el queso; el otro es el que lo consume todo. Otrosí, muchas veces ponen los obispos algunos curas que non son letrados é non entienden qué cosa son pecados, antes hay en ellos muchas malas condiciones. Estos tales nunca amonestan al pueblo; en lugar de aprender dellos buenos enxemplos, aprenden los malos, en guisa que los sus subjetos estan en mal estado é ellos en peor: ansí que viene el diablo que se entiende por el gato, é lieva el cura é los parroquianos. E otrosí, se entiende por muchos señores, que desque les dicen que en su pueblo non pasan á derecho, en lugar de les facer emienda, pónenles un alcalde ó un merino, non cual ellos lo han menester, mas el que ellos quieren; los cuales facen mercet ó han buena voluntad a aquellos que quieren é lievan tambien de los que facen derecho, commo de los que facen tuerto: aquellos tales son compañeros del gato que comió el queso.

ENXEMPLO DE LOS CANES E LOS CUERVOS

Otrosí, cuando los canes fallan alguna bestia muerta, comen, los canes della, é mientras ellos la comen, los cuervos é las cornejas andan encima della volando por el aire, atendiendo cuando se irán los canes; é desque los canes son fartos é movidos, vienen los cuervos é comen cuanto fallan en los huesos. Bien ansí acaesce que los cardenales, los arzobispos é los arcidianos gastan los capellanes é los clérigos pobres, é despues vienen sus hommes é sus escuderos, é si fallan alguna cosa en los huesos gástanlo e destrúyenlo todo. Otrosí, aviene á los reyes é á los señores que destruyen á sus vasallos, é tómanles lo que han, é non les abonda esto, é consienten a sus hommes que los tomen lo que han; é los tales commo estos son comparados a los canes que comen las carnes de las bestias, é vienen los cuervos é comen lo que finca, ca lo reyes é los señores non facen cuenta de sus labradores sinon como bestias.

ENXEMPLO DEL MUR E LA RANA CON EL MILANO

Acaesció una vegada que el mur habia de pasar una grand agua, é rogó á la rana que lo pasase allende. E dijo la rana: "Atate a mi pierna, ansí te podré mejor pasar." El mur fízolo ansí, é viólos el milano commo iban atados, é llevólos amos y dos. Bien ansí es de algunas dignidades que son dadas, de algunas gracias, de algunos priorazgos que son dados á algunos clérigos é á algunos monjes que non saben nada de bien, é que non lo merescen é despues piérdenlo malamente. Estonce viene el diablo que se entiende por el milano, é liévalos amos á dos, ca lieva el capellan é lo suyo con él.

ENXEMPLO DEL LOBO CON LOS MONJES

El lobo una vegada quiso ser monje é rogó á un convento de monjes que lo quisiesen y recebir, é los monjes ficiéronlo ansí, é ficieron al lobo la corona é diéronle cugula é todas las otras cosas que pertenescen al monje, é pusiéronle a leer Pater Noster. El en lugar de decir Pater Noster, siempre decía "cordero o carnero"; é decíanle que parase mientes al Crucifijo é al cuerpo de Dios. El siempre cataba al cordero ó al carnero. Bien ansí acesce á muchos monjes, que en lugar

de aprender la regla de la Orden, é sacar della casos que pertenescen a Dios, siempre responden é llaman "carnero," que se entiende por las buenas viandas, é por el vino, é por otros vicios deste mundo. Esto mesmo se entiende en este enxemplo por algunos viejos que son envejecidos en mal é en locura, é en malas costumbres; onde por mucho que otros los castiguen, nunca quieren dejar sus viejas costumbres. Onde el homme viejo antes le podrás quebrantar que non doblar. Toma mal rocin, pónle buena silla é buen freno cuanto bien podieres, é nunca podrás dél facer buen caballo en cuanto vivas.

ENXEMPLO DE LAS OVEJAS CON EL LOBO

Las ovejas querelláronse una vez del lobo al leon, é decian en plaza públicamente que él habia furtado muchas de sus compañeras é que las habia comidas. El leon desque vió esta querella ayuntó su corte, é demandó consejo á las mas cuerdas animalias que eran. E dijeron los puercos jabalines: "Señor, el lobo es muy mesurado, é de gran alfanja e muy franco." Esto decian ellos por cuanto el lobo los habia convidados muchas veces á comer de las ovejas que furtara. Estonce dijo el leon: "Non dicen eso las ovejas." Respondió una oveja é dijo: "Señor leon, el lobo comió á mi padre é á mi madre, é comió á mi fijo, é yo mala vez soy escapada de sus manos." Esto mesmo dijeron todas las otras. E dijo el leon: "Yo dó por mi juicio que enforquen al lobo é á los puercos que lo encubrieron é comieron del furto." Ansí que luego fué complida la justicia que mandó facer el leon. Et los lobos se entienden por los ricos deste mundo que roban lo ajeno é destruyen las ovejas de Jesucristo, que se entiende por los pobres, y dan dellas á los puercos que se entiende por los ricos, por vanagloria deste mundo, porque cuidan que los ayudarán contra los señores é contra los merinos por cuidar por ello vevir mas honrados en este mundo. Et verná en nuestro Señor el dia del juicio, é querellarse han las ovejas del lobo, et por ventura los puercos, porque hobieron parte del furto é comieron dellos, et querrian tener bando de los lobos, cuidando que están ellos salvos porque non fueron ellos en facer el furto; mas todo esto non les valdrá nada, ca nuestro señor fará enforcar los lobos é los puercos en el infierno. Et dice un doctor que ansí dirá nuestro Señor el día del juicio: "Vísteme desnudo é non me vestistes nin me acorristes; id, malditos, al infierno para siempre jamás." Pues nuestro Señor dijo esto á los hommes porque non facian bien de lo suyo, ¡cuánto más dirá á aquellos que tomaron de lo ajeno en testimonio!

ENXEMPLO DEL HOMME BUENO CON EL LOBO

Acaesció ansí que un homme bueno se queria ir en romería, é habia doce ovejas, é encomendólas a su compadre el lobo que gelas guardase, é el juróle que gelas guardaria muy bien; ansí que el buen homme fuese á su romería, é el lobo guardó las ovejas en tal manera, que él un día comía la una é otro día comía la otra, é cuando vino el buen homme, non falló mas de las tres. El homme bueno preguntó al lobo que qué era de las otras ovejas, é díjole que eran muertas todas con el fuerte tiempo que ficiera, é dijo el homme bueno: "Pues las ovejas son muertas, dame las pellejas." Cuando gelas dió, falló señales de los dientes del lobo. El señor de las ovejas dijo: "Amigo, razon es que mueras por lo que feciste; cata aquí la señal de los tus dientes," enguisa que por la señal que falló allí, fízolo enforcar. Bien ansí nuestro Señor Jesucristo acomendó sus ovejas, que se entiende por el su pueblo, á los obispos é á los curas. Et muchos dellos por sus malos enxemplos ó por su negligencia pierden las ovejas de Jesucristo; onde el mal prelado es condenado á tantas muertes é á tantos tormentos, cuantos enxemplos malos da á sus sujetos. Estonce Jesucristo que es señor de las ovejas, para enforcar los lobos en la forca del infierno, demanda los pellejos, que son los pecados por él cometidos. Otrosí, algunos hommes que andan en casa de algunos señores que se facen amigos de todos, é desque los pueden confondir confóndenlos muy buenamente cuando pueden. Otrosí, es aun esto semejante á algunos hommes que vienen á casa de los señores á vevir, é facense muy sirvientes, é están pensando en sus corazones cómmo los podran matar con yerbas ó con otra manera; estos tales son semejantes á la gulpeja é al gallo.

ENXEMPLO DE LO QUE ACAESCIO A LOS HOMMES CON LOS ASNOS

Acaescio ansí que una vez unos hommes que traian unos asnos en romería, cargáronlos mucho é facíanlos andar todo el dia, é cuando non querian andar dábanles muchos palos. E un dia pasaban por un camino é fallaron un leon, é los hommes comenzaron á foir dél, é los asnos pensaron entre sí mesmos: que pues los hommes habian miedo de los leones, que tomasen ellos pieles de leones, é que las vistiesen, é luego habrian miedo

los hommes dellos; é ficieronlo ansí. Despues que los asnos se hobieron vestidas las pieles de los leones de la una parte é de la otra, los hommes fuían dellos cuidando que eran leones, é estando en esto los asnos, comenzaron a bramar, é los hommes escucharon é dijeron: "Estas voces de asno son mas que de leones; lleguémosnos á ellos é verémos qué son." Et llegaron tanto que los vieron las colas é los piés, é dijeron: "Ciertamente estos son asnos, que non leones". E llegaron a ellos en manera que los tomaron é diéronles muchos palos. Estos hommes son los hommes falsos é perezosos de servir á Dios, é que toman la Orden de san Benito, mas por estar viciosos é porque los honren los hommes que non por servir á Dios; et estos tales á veces echan bramidos de asnos, que se entiende cuando fablan de lujuria é de otros vicios. Estonce podemos decir que la su palabra les faz manifiesto, et bien podremos estender que tales commo estos son asnos del diablo mas non monjes.

ENXEMPLO DE LO QUE ACAESCIO A GALTER CON UNA MUJER

Un homme que habia nombre Galter, puso de ir buscar un lugar do siempre hobiese gozo é nunca pudiese su corazon entristecer; et tanto andido fasta que falló en una tierra una mujer muy fermosa, é era linda, é habia poco que muriera su marido. Et desque la vió Galter fuése para ella, et ella preguntóle qué queria, é él díjola: "Yo ando buscando dos cosas: la una que falle un lugar do siempre goze, que nunca mi corazon pueda ser triste." Et dijo la mujer estonce: "Si tú quisieras ser mi marido, folgarás aquí é habrás todo cuando hobieres menester; ca dartehe yo casas, tierras, viñas, é otros muchos bienes." Et fuéle mostrar su posada, é mostróle primeramente el palacio, é desque vió el palacio, plúgole mucho, é preguntóle á ella: "Decid señora, ¿á do está la cama en que habemos de dormir de noche?" Ella fué é mostróle una cama, é en ella un leon, et en aquel lecho estaba de la una parte un oso, é de la otra un lobo, é de la otra muchos gusanos, é de la otra muchas serpientes. Et estonce dijo: "Las tus riquezas é los tus bienes ¿hanme de durar para siempre?" Estonce respondió ella é dijo: "Dígote que non; ca mi marido que las habia, muerto es, é lo mismo te conviene á tí morir. ¿Vees este lecho?" Dijo él: "Sí." Dijo ella: "Aqueste oso te ha de matar: non sé si será la primera noche, ó á cabo de un año, ó á cabo de diez, ó si por ventura vivirás mas; otrosí, el lobo é los gusanos é las serpientes te han de tragar á tí é á todas tus cosas." Respondió: "Todas estas cosas son buenas, mas este lecho me espanta, que por tí nin por todo el mundo non estaria yo en él". Et despidióse della é fuése su camino, é fuese á un reino en que habia poco que era muerto el rey, é dijéronle los hommes del reino: "Galter, seades bien venido; rogámoste que nos digas qué es lo que buscas." El dijo: "Busco lugar do siempre goce é nunca haya pesar." E dijéronle los hommes: "Sey nuestro rey, é habrás todo lo que hobieres menester; cata aquí qué palacio é qué cámaras, qué riquezas." Entre todas las cosas que le mostraron, mostráronle un lecho que estaba guisado de otras tales bestias commo le mostrara la mujer, é dijo Galter: "Si yo fuera rey en esta tierra ¿habré de yacer en este lecho?" Dijéronle los otros: "Sí." Estonce dijo Galter: "Estas bestias que aquí estan facerme-han mal." "El oso te matará, las otras gastarán todo lo tuyo, ansí como ficieron a los otros reyes; mas non sabemos cuándo nin cuándo no." Respondió Galter: "Peligroso es este lecho, é el reino non lo tomaria por cosa del mundo, pues he de yacer en este lecho, é por esto me quiero ir." E fuése é andido tanto fasta que llegó á un palacio muy fermoso; todas las paredes é la madera eran de oro é de piedras preciosas, et los hommes que en él moraban, ficiéronle señor del palacio é de todas las otras riquezas; desí á postremas mostráronle otro tal lecho commo los otros. El espantóse mucho dél, ansí commo las otras veces, é fuese su camino, é acaesció que falló un viejo asentado al pié de una escalera, é la escalera estaba llegada á un muro, é en ella habia tres escalones. El viejo que estaba en la escalera preguntó a Galter que qué queria, é él dijo: "Querria lugar en que siempre goce é en que nunca haya tristeza." E díjole el viejo: "Galter, sube por esta de tres escalones é fallarás lo que cobdicias." E Galter subió por la escalera é falló lo que cobdiciaba. Esto se entiende por muchos hommes que cobdician estas tres cosas, ó algunas dellas, é se entiende por muchos hommes que buscan fermosas mujeres por pecado, ó reinos, ó señoríos, ó dignidades, por honra, ó por oro ó por plata, ó por vanagloria ó por cobdicia; mas si bien parasen mientes en qué lecho han de dormir, non habrian cuidado de tales cosas, que cualquier homme o mujer que viva en este pecado yace en mal lecho, commo por aquel oso que estaba á la cabecera del lecho se entiende la muerte que non perdona á ninguno en este mundo, alto nin bajo, nin pequeño, nin grand, é de aquel oso cuenta en el Libro del Oso, commo la osa perdiera sus fijos.

ENXEMPLO DE LA GULPEJA CON LAS GALLINAS

Una gulpeja habia muy grand fambre, é vino al gallinero do estaban las gallinas é rogó á las gallinas que le abriesen la puerta, et ellas respondieron: "Non queremos abrir; ca nuestra enemiga eres é siempre nos feciste mal." Et ella les dijo: "Por todos los santos que son en paraíso vos juro de non vos facer mal." Et dijeron las gallinas: "Non queremos." Et dijo la gulpeja: "Bien me podedes creer; ca tanto estó aquejada de fambre é de frio, que si allá non me acojedes habré á morir de frio; é si moriere, Dios demandarloha á vos é al gallo." Et las gallinas hobieron piedad della é abriéronle la puerta, é la gulpeja entró dentro é descansó un poco; é después que fué escalentada é perdido el frio olvidó el prometimiento que ficiera, é tomo una gallina é matóla, é despues echóla á mal. La gulpeja se entiende por algunos hommes que son pobres é engañosos é llenos de baratos, que por tal que coman bien mandan que les abran las puertas de algun monasterio rico, por tal que puedan vevir con los simples monjes, é si los non acogen dicen que non han de ir á morir al mundo, é dicen que si allí mueren, que Dios demandará la su anima á los monjes; et ellos habiendo piedad dél, déjanlo entrar, é acógenlo é fuelgan un poco en tiempo de la Pascua porque non sean conoscidos, é despues que son profesos tornarán é negarán todos los monjes é demandarán comeres delicados é honrados paños, mas que la Orden manda, é habiendo envidia del abad é diciendo mal de los otros, acúsanlos de pecados, en guisa que ansí los revuelven como la gulpeja á las gallinas.

ENXEMPLO DE LO QUE ACAESCIO A LA GULPEJA CON LAS OVEJAS

Era una gulpeja tan cognoscida del ganado que todas las ovejas que se guardaban della, en manera que las ovejas non salian fuera de su término nin se partian de enrededor de los canes que las guardaban. La gulpeja desque vió esto pensó entre sí diciendo: "Yo sé que faré. Vestirmehe una piel de oveja, é entraré entre las ovejas, et cuando viere tiempo podré comer de los corderos é de las ovejas," et fizolo ansí. Bien ansí es de muchos que traen vestiduras blancas é paresce que son ovejas de Jesucristo é son falsos profetas; ca viven vestidos commo ovejas et de parte de dentro son lobos é gulpejas engañosas. Aquestos tales son religiosos falsos é falsos pecadores, ó los falsos clérigos que non quieren otra cosa de los hommes ricos, sinon tierras, ó viñas, ó posesiones; onde mas querria yo un moro o judio por vecino que non tal religioso; é si yo supiese que las vestiduras blancas me ficiesen santo, tantas me vestiria una sobre otra, fasta que non pudiese mas traer.

ENXEMPLO DEL CONDE CON LOS MERCADERES

Era un Conde que habia de costumbre que robaba a cuantos pasaban por un camino. Los hommes que entendian esto facian ansí, que cuando lo veian foían muy fuertemente, et si podian armábanse et defendíanse muy fuertemente. Et el Conde cuando esto vió, tornósé muy bien él é todos los suyos é vistiéronse encima cogullas de monjes del Cistel, é fuéronse en pos una campaña de mercaderes; é los mercaderos cuando los vieron vestidos de hábitos blancos de monjes, dijeron: "Aquí vienen monjes é hommes buenos, é bien podrémos ir seguros con ellos." Et los mercaderes íbanse su paso, et el Conde é los suyos alcanzaron los mercaderes, et desque fueron llegados á ellos, desnudaron las cogullas é dieron en ellos en manera que los mataron é les tomaron cuanto traían. Aquesto mismo facen algunos monjes é religiosos que vienen á los ricos é se facen ante ellos muy santos, é si pueden llevan dellos cuanto han.

ENXEMPLO DE UNA OVEJA BLANCA E DE UN ASNO E UN CABRON

Una oveja blanca é otra negra, é un asno é un cabron fablaban en religion, et dijo la oveja blanca: "Catad qué pellejo trayo yo; aquesto significa limpieza é honestidad que he de parte de dentro, é por esto valgo mas que ninguno de vos." Dijo la oveja negra: "Yo so de fuera negra, menospreciada; mas de dentro só fermosa, et acá en el mundo soy negra, é por esto menosprecio el mundo é lo tengo por sucio." Et dijo el asno: "Yo só mas santo que ninguno, que trayo cruz en los hombros é só semejante al crucifijo, et de mayores voces que ninguno." Et dijo el cabron: "Yo só mas santo que ninguno, ca soy vestido de cilicio, que se face de los cabellos de los cabras, é desí he muy grand barba que nunca me la rapé por tal que non parezca fermoso al mundo." Por estas cuatro maneras de bestias se entienden todas las maneras de las Ordenes: por las ovejas blancas se entienden todos cuantos son vestidos, ansí commo los del Cistel ó canónigos reglares de la Orden de Premostratenses; por la oveja prieta se entienden todos aquellos que visten hábitos

prietos, ansí commo monjes prietos; et por el asno que trae cruz en las espaldas se entienden todos aquellos que traen hábitos con cruz, ansí commo los del Espital, é commo los templeros, é como los de San Juan; alguno toma destorpalo todo bien é así destorparé yo las entrañas de sus corazones, que ansí commo la osa que ha perdido sus fijos non perdona á ninguno, bien ansí la muerte nunca perdona a ninguno nin rico nin pobre. Los lobos se entienden por los señores dellos ó de los señores que han cuidado de sus almas que se salven, antes les consejan facer cosas que sean del mundo é á pró de sus cuerpos; é á las veces les consejan mas á su pró dellos que non de sus señores por cobdicia de llevar algo dellos, é tanto que facen ellos pró con los señores, tanto les da que se dañen commo que se salven. Los gusanos roerán el cuerpo é lo tragarán: las serpientes son los diablos que llevarán las ánimas de los dapnados á las penas del infierno. Sobre todas las otras cosas nos guarde destas tres nuestro señor Dios; onde dícese en el libro Eclesiástico: "Cuando muere el homme, heredarlo-han serpientes é bestias é gusanos." El dapnado se parte en tres partes, las serpientes, que se entienden por los diablos que lievan el alma; et los hommes que se entienden por las bestias que lievan en este mundo, ansí commo bestias é ansí como lobos cobdiciosos, que levarán los bienes de los muertos, é los gusanos comerán el cuerpo. Onde un gran señor encontró unos monjes que llevaban á anterrar un grand logrero; et preguntó el señor á los monjes que qué traian, et ellos respondiéronle que traian el cuerpo de aquel homme, é los dineros que los habia mandados. Et dijo el señor: "Non será ansí, ca este homme mio fué, é vos é los gusanos al cuerpo, mas yo habré los dineros, et el diablo llevará el ánima." Si vos todos aquellos queredes salvar, facet ansí commo Galter que subió en la escalera dorada de Jacob de los tres escalones. El primero escalon se entiende haber el homme contrición de sus pecados é pesarle mucho porque los ha fechos, é poner en su corazon de nunca mas tornar en ellos. El segundo escalon es confesarse el homme verdaderamente; ca si el homme va á confesion é confiesa veinte pecados é deja uno membrándosele, cuando partiere de la confesión tiene todos los otros é uno de mas, porque non confiesa verdaderamente. El tercero escalon es mansar á Dios por penitencia de sus pecados, segun que gela diere su confesor. Otrosí, emendar su prójimo todos los tuertos que le tiene en cualquier manera que gelos hobiere fechos, ó por tomar algo de lo suyo, ó por levantarle falso testimonio, ó por haberle buscado mal con los señores, ó por otros tuertos muchos que se pueden acusar ó acaescer entre los hommes é entre las mujeres, ó por peleas ó por otros males, ca dice Jesucristo en el Evangelio: "Si fueres ofrecer al altar é se te membrase en el camino que tienes tuerto á tu vecino ó á tu prójimo, deja la ofrenda é vé, é fazle emienda; é desque le hobieres fecho emienda, tórnate á ofrecer." Et todo homme que ficiere estas tres cosas, que se entienden por tres escalones, si subiere por ellos, sepa que subirá á la gloria perdurable, do non habrá tristeza ninguna, á la cual gloria nos traya Dios, amen.

ENXEMPLO DE DOS COMPAÑEROS

Una vegada acaesció que dos compañeros que fallaron una grand compaña de ximios, é dijo el uno al otro: "Yo apostaré que gane yo agora mas por decir mentira que tú por decir verdad." Et dijo el otro: Dígote que non farás: ca mas ganaré yo por decir verdad que tú por decir mentira; é si esto non crees, apostemos." Dijo el otro: "Pláceme." E desque hobieron fecho su apuesta, fué el mentiroso é llegose a los ximios, é dijole un ximio que estaba y por mayoral de los otros: "Dí, amigo ¿qué te paresce de nosotros?" Et respondió el mentiroso: "Parésceme, señor, que sois un rey muy poderoso, é estos otros ximios que son las mas fermosas cosas del mundo, é los hommes vos precian mucho." En manera que los lisonjeó tanto cuanto pudo, en guisa que por las lisonjas que les dijo, diéronle muy bien á comer, é honráronle mucho, é diéronle mucha plata é mucho oro é muchas otras riquezas. Et despues llegó el verdadero, é preguntáronle los ximios que qué le parescia de aquella compaña, et respondió el verdadero é dijo: que nunca viera tan sucia compaña, nin tan feos, é que a tales commo vos precian son locos. Estonce fuéronse para él é sacáronle los ojos, é desque lo hobieron sacado los ojos, fuéronse, é dejáronlo desamparado. Et estonce Buena Verdad oyó voces de osos é de lobos, é de otras bestias que andaban por el monte; é atentó lo mejor que pudo, é subióse en un árbol por miedo que le comieran las bestias. Et de que estaba encima de aquel árbol, hae vos las bestias que se ayuntaron todas á cabildo so el árbol, é preguntábanse las unas á las otras de qué tierra eran, ó qué condiciones habian cada una de las bestias, ó con que arte sabian cada una escapar de mano de los hommes, et dijo la raposa: "Yo só cerca de aquí, do hay un rey, é aquel rey es el mas nescio homme que yo nunca ví, é tiene una fija muda en casa; poderla-y-a ligeramente sanar si quisiese, sinon que non sabe." Et dijeron los

otros: "Cómmo seria eso?" Et dijo ella: "Yo vos lo diré: el domingo cuando van ofrecer las buenas mujeres é dejan el pan sobre las fuesas, é vo yo é rebato una torta, si el primero bocado que yo tomo me lo sacasen de la boca, ante que yo lo tragase, é gelo diesen á comer, luego fablaria. Et otra nescedad mayor vos diré: que aquel rey está ciego é tiene una plancha de piedra en cabo de su casa; si aquella fuese alzada, saldria una fuente de allí, é cuantos ciegos se untasen los ojos con aquel agua, luego guarescerian." Et desque fué amanescido fuéronse las bestias de allí, é ellas de que se iban pasaban unos harruqueros por allí, é Buena Verdad que estaba encima de aquel árbol, que habia miedo de lo que las bestias dijeran, dió voces a los harruqueros que iban, e dijeron los harruqueros: "Santa María, voces de homme son aquellas que oimos, vamos allá." Et desque llegaron fallaron á Buena Verdad do estaba encima del árbol, é preguntáronle quién era, é dijo: "Buena Verdad." Ellos dijéronle: "Amigo ¿quién te paró tal?" Et él díjoles: "Un mio compañero; mas pídovos de mercet que me digades do ides." Ellos dijeron: "Imos á tal reino con estas mercadurias." El díjoles: "Ruégovos que me querais llevar allá por amor de Dios, é que me pongades á la puerta del rey." Et los harruqueros dijeron que les placia, é ficieronlo ansí; et desque se vió y, dijo al portero: "Amigo, ruégote que digas al rey que está aquí un homme que lo guarescerá de la ceguedad que él ha, et aun que le mostrará con que su fija fable." Et el portero entró é díjole alrey: "Señor, allí está un homme que dice que vos sanará de los ojos, si vos quisieredes que entre delante vos." Et dijo estonce el rey: "Amigo, dile que entre, é verémos lo que dice." El portero fué é trájolo ante el rey; et desque fué ante el rey, dijo: "Señor, la vuestra mercet sea que mandes alzar una plancha que está en cabo de vuestro palacio, é saldrá una fuente que cualquier ciego que se lavare los ojos en aquella agua, luego será guarido, et señor, porque lo creades lavarme-he-yo primero que non vos." El rey, desque oyó aquello, mandó luego á sus hommes que alzasen la plancha, é ansí commo fué alzada salió luego la fuente, é vino la Verdad, é lavó luego sus ojos, é nasciéronle luego los ojos ansí commo de antes los solia haber. El rey lavó luego sus ojos é cobró su vista, et despues todos los hommes de la tierra, que cualquier ciego que venia á se lavar los ojos con ella, luego eran guaridos. Estonce dijo Buena Verdad al rey: "Señor, sea la vuestra mercet que aun otra cosa te quiero mostrar: que quieras el domingo parar tus hommes arrededor de las fuesas, é paren mientes cuando veniere la raposa á tomar del pan que lievan las buenas mujeres á ofrecer. El primer bocado que metiere en la boca, échenle mano tus hommes á la raposa á la garganta, é sáquengelo é non se lo dejen comer, é dénlo á comer a tu fija é luego fablará." El rey madólo facer ansí commo él mandara, et los hommes desque hobieron tomado el bocado á la raposa de la garganta, tanto hobieron priesa de llevar el pan á la infanta con que fablase, que non tovieron á la raposa et dejáronla ir, et la hora que la infanta comió el pan, luego fabló. El rey desque vió esto, mandó facer mucha mercet á Buena Verdad: lo uno porque habia guarido á él de los ojos, é lo otro porque habia guarescido á su fija. Et los de la corte todos le facian mucha honra, é iban con él fasta la posada, é dábanle muchos dones por aquel bien que le habia fecho. Et yendo un día por la calle muy bien vestido é en buen caballo é muchas compañas con él, encontró á Mala Verdad é conosciόle luego, é maravillóse mucho que le veia sano de los ojos é tan bien andante, é fué á su posada, é díjole: "Dios te salve, amigo." Et díjole Buena Verdad: "Amigo, bien seas venido." "Amigo, quererte-y-a rogar que me dijeses con qué guaresciste del mal de los ojos; ca tengo un fijo ciego é querríalo sanar si podiese; ruégote que me muestres cómmo deprendiese." Et todo esto decia Mala Verdad por cuita de saber cómmo llegara á aquella honra é á aquel estado. Estonce Buena Verdad, que non sabe de ál sinon de verdad, díjole: "¿Viste, amigo, cuando tú me sacaste los ojos en el monte, é viste ese árbol grande en que yo estaba? Con cuita subí en él é juntáronse y todas las animalias del mundo á facer cabildo." Et contóle todo el fecho commo le acaesciera; et Mala Verdad desque supo aquello, plógole mucho, é fuese cuanto pudo para allá, é subióse encima de aquel árbol. Et él estando y ahe-vos las bestias que se juntaron á cabildo so aquel árbol, é dijo una: "¿Estamos aquí todos?" Et dijeron todos: "Comadre, sí." Et dijo: "Compadres, cuanto aquí dije en otra noche, ansí fuê dicho al rey, et echáronme sus hommes mano á la garganta, que á pocas non me afogaron." E dijo el uno: "Pues yo non dije." E dijo el otro: "Yo non lo dije." Et juraron todos que non dijeran. Et dijo la raposa: "Pues non lo dijistes, quiera Dios que non nos aceche aquí alguno." Estonce alzó los ojos arriba é vió a Mala Verdad é dijo: "¿Allá estais vos? Yo vos faré que mala pro vos faga el bocado que me sacastes de la boca." Et dijo al oso: "Compadre, vos que sois mas ligero sobid allá." E el oso sobió é derribóla á tierra. Estonce despedazáronla las bestias é comiéronla toda.

Enxemplo. Deben parar mientes aquellos que quieran facer ó decir traciones ó falsedades, que

si non se fallan mal á un año, fallarse han á dos, et si non, fallarse han á los diez; et si por ventura non lo facen por consejo ó por mandado alguno, aquellos que gelo consejan ó gelo mandan, aquellos los tienen despues por partes; et aunque en su vida non se fallen mal, fallarse han despues en la muerte, do les da Dios tan mal gualardon por ello, commo dieron las animalias á Mala Verdad

ENXEMPLO DEL ABISPA CON LA ARAÑA

Dijo el abispa á la araña: "Tú nunca vuelas, mas siempre estás en los forados. Mas volaria yo en un día que non farias tú en diez." Dijo la araña: "Yo te apostaré un cuartel de vino que non dices verdad." La abispa dijo: "Bebamos primero el vino so esto árbol." Et dijo la araña: "Non quiero ahí, que non tengo aguisada una cortina muy blanca é muy fermosa cual á mí conviene; vámonos á mi casa, é allí nos sentarémos muy bien." E el abispa se fué con el araña cuidando que decia verdad, et el araña metióla en su tela, é luego que el abispa se asentó en la tela, revolvióse la tela á sus piés é á la cabeza, é comenzóse a sacudir, mas non pudo salir dende. Estonce dijo el abispa: "Maldicha sea tal cortina onde el homme non puede salir." "Ciertamente dijo el araña nunca de aquí saldrás viva." Et allegóse á ella et afogóla. El araña se entiende por el diablo que pone este corazon á los hommes de tomar barraganas é tomar riquezas é algo ajeno, que es mal ganado, et despues que en ello están non se pueden partir dello. Aquestas cosas son dichas cortinas del diablo, é afógalos; mas non saben cuándo nin cuándo non, si á un dia, si á dos, si á diez, commo dice la fablilla de Galter. Si alguna cosa comenzares, para mientes que salgas con ella, así commo él fizo, que pasó las gradas, diciendo quería catar á do siempre hobiese gozo é sin tristeza.

ENXEMPLO DE LA MARIPOSA

Acaesció una vegada que la mariposa volaba por los almendrales é por los otros árboles floridos é por los manzanos; é desque hobo bien volado, vino se asentar á un moradral do estaba estiércol de bestias é de bueyes, é falló allí á su mujer, et ella preguntóle que de dónde venia, é él respondióle: "Cerqué la tierra é he volado por las flores de los almendros é de los lilios, mas nunca fallé tan placentero lugar commo este." Ansí es de muchos clérigos, monjes é legos que aun las vidas de los santos non oyen, é pasan por el valle de los lilios é por las rosas, que se entienden por los confesores é por los mártires, é por las violetas, que se entienden confesores, mas ninguna vida de estas non les parece tan placentera commo las malas mujeres é su compaña, que non son sinon estiércol é allegamiento de pecados. Et por esto dice la Santa Escriptura eclesiástica: "Toda mala mujer ansí commo estiércol será fallada en el infierno." Pues maldicha es tal mariposa á quien mejor paresce el estiércol de pecado é los diablos que non Jesucristo, ó de las golondrinas que ciegan los ojos que non face la vida dellos; et por esto dice San Agustín: en tal manera ha rompido el palacio del corazon é por la fiebre de maldades.

ENXEMPLO DE LAS ABEJAS CON LOS ESCARAVACOS

Las abejas una vegada convidaron á los escaravacos á yantar, et despues que la mesa fué puesta asentáronse los escaravacos á comer, é vinieron las abejas é pusieron mucha miel é muchas flores en la mesa; et los escaravacos comieron miel é fuéronse luego. Et otro día convidaron los escaravacos á las ábejas, é despues que fué puesta la mesa é las abejas asentadas, posieron los escaravacos estiércol de bueyes é de bestias, et las abejas non quisieron probar punto dello, antes fueron su camino. Et las abejas se entienden por los doctores de la Iglesia é por los hommes santos que convidan á los hommes malos é pecadores, é dánles miel érflo es á comer, que se entienden porque les predican los mandamientos de nuestro Señor é de la ley, que son mas dulces que la miel, é les muestran cómo se quiten de pecados; mas los malos poco ó nada toman dello. Si los malos convidan alguna vez á los buenos, dánles de comer estiércol de bestias, que se entiende palabras sucias é malas obras, é beodeces é garganterías; ansí que los buenos é los justos non toman tales costumbres, mas ante se van. Otrosí, muchos hommes en este mundo se embeodan algunas veces ó comen mas de su derecho, ó facen algunas cosas que non son de facer por tal que non sean teñidos por escaos, ó por facer lo que facen otros como ellos; onde dice san Agustín: "Por tal que yo non fuera apartado de los otros, convíeneme ser mas malo que quisiera." Et dice Séneca: "Con tales toma compañía que entiendas que te podrán facer mejor, ó que entiendas que tomarás dellos buenas costumbres, é tales rescibe en tu casa que puedas facer mejor en tirate de mala carrera."

(*Continuará.*)



LIBROS

LUIS G. URBINA. *La vida literaria de México, y La literatura mexicana durante la guerra de independencia.* Edición y prólogo de Antonio Castro Leal.—Editorial Porrúa. Colección de Escritores Mexicanos. México, 1946.

CARACTERISTICA que presta personal valor a este libro es la traslúcida preocupación del autor por encontrar, al través de nuestra historia literaria, aquellos matices delatores de la existencia de un espíritu que con justicia pueda llamarse "mexicano." Paso a paso, Luis G. Urbina prosigue esa búsqueda, tan fértil como necesaria, de las manifestaciones dignas de considerarse originales en este brote de la literatura hispánica, que es la mexicana. La consecuencia última, acorde más con su propia poesía que con la nacional, obliga al poeta a referir lo lírico a una cualidad aflorada en los diversos períodos que ahí estudia: a un suave y persistente tono melancólico. "Lo mexicano" resultó, por razones de tradición y herencia indígenas —enriquecido después en influencias de la literatura francesa—, vivo en las márgenes de la melancolía.

Con esta resultante, y sin intenciones de hacerla estorbosa de su juicio crítico, recorremos en el primero de los estudios que componen la obra —*La vida literaria de México*— el más agudo manual de la literatura en nuestro país, que hasta hoy se ha escrito. Redactado en forma de conferencias —impartidas en Buenos Aires en 1917—, se inicia descubriendo el método ahí usado: la investigación literaria desde el punto de vista de la "expresión de nuestra vida nacional." Según la postrera conclusión que defiende Urbina, lo que matiza el aspecto primordial de nuestras letras y las hace dignas de autónoma existencia son esos desajustes que lenta e inconscientemente se han ido oponiendo al tronco central que es toda la literatura escrita en nuestro idioma. En un escritor sobre todos, en Fernández de Lizardi, la literatura mexicana empieza a encontrar, aunque desbarajustadamente, el camino que la define aparte. Su obra testimonia la coincidencia entre la vida económica y social y el estado que guardaban nuestras letras. Resulta importante el paralelismo que advierte Urbina con el hecho político. Aquello que durante la vida colonial nunca sobrepasó el intento, la timidez y el innegable anticipo de lo que después sería, con los ímpetus libertarios se incrementa y fortalece hasta significar, por el arranque y la convicción que la movía, la literatura que hasta entonces aún no pudo haberse considerado mexicana en toda la extensión de la palabra.

Cuando llega Urbina al estudio de la obra de sus contemporáneos, el estilo se afina con recuerdos y opiniones de un testigo que no pretende extender el último documento crítico sobre ellos. Sin embargo, ahora a la distancia del tiempo en que tales juicios fueron emitidos, nos es posible comprobar cómo sus aciertos no son del todo escasos; pues efectivamente, mucho de lo ahí dicho guarda fidelidad con lo que la actual crítica considera apegado a la significación de los escritores clasificados dentro del Modernismo. No lo cegó la cercanía, ni las diferencias de criterio, para ajustar su visión a la obra de quienes, por estar entonces emprendiéndola aún, pudieran equivocar el resultado final. Othón, Díaz Mirón, Nervo, Icaza, González Martínez... se amparan en opiniones que todavía tienen validez desde nuestra perspectiva histórica.

El estudio que completa la obra —*La literatura mexicana durante la guerra de independencia*—, cuyos conceptos y a menudo frases íntegras son empleados en el anterior, es el extenso prólogo a la *Antología del Centenario* que, por disposición de Justo Sierra, emprendió Urbina en compañía y sabia ayuda de Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel. Estudia también cuidadosamente no sólo el estado literario del país al advenimiento de la inquietud libertaria, sino que expone las relaciones entre un hecho y el otro. Apegado a la idea de que no hay generación espontánea, Urbina persigue con acierto esa interdependencia que domina a su criterio histórico. En contra de la Iglesia y sus altos dignatarios, de los representantes del gobierno español, de los escritores que iban en la retaguardia o en riberas opuestas de nuestro movimiento de independencia, Luis G. Urbina se lanza y observa con amplitud el fenómeno literario Aquí domina la descripción de una literatura viva, rebelde y ligada a la razón de la patria, contra todo lo que, por tradicionalmente adverso, detenía el avance revolucionario y volvía artificio lo que habría de ser espontaneidad y liberación artísticas. A veces Urbina cae en lo patriotero, yendo sin cálculo a hurgar en documentos prescindibles para el sostén de su tesis. Tal sucede con la publicación —en ocasiones, íntegra— de las proclamas que de un bando y otro se hicieron públicas en ese tiempo.

El capítulo referido al "Pensador," que es el más minucioso y sintetiza la opinión de Urbina respecto a nuestra literatura, compendia al mismo tiempo la situación general de las letras en esa época. Se esboza y describe, con textos transcritos, la posición de resurgimiento del mundo indígena que Fernández de Lizardi adopta frente al español, y para justificación del levantamiento y de sus causas, dice: "Si a los indios se les hubiera tratado como lo que son y no como lo que quisieron que fueran; si se les hubiera concedido los privilegios de hombres... no digo Hidalgo, ni el mismo Lucifer hubiera sido capaz de reunir tan en breve las numerosas gavillas con que vimos comenzar la insurrección..." No sólo, pues, se atiene Urbina a lo propiamente literario, sino que le entrega vitalidad al tornarlo tan cercano de la vida del pueblo. Por ello sitúa en Lizardi una principal raíz y el primer arranque de la índole peculiar asignable a la literatura mexicana.

En algunos aspectos —su idea del barroco, excepción hecha de Sor Juana; sus apreciaciones acerca de Navarrete, etc.— Urbina

sigue de cerca lo establecido años atrás por don Francisco Pimentel, incurriendo, como éste, en prejuicios en bloque y sin discrimen de cualidades y defectos. Al hacer referencia a la prosa y al verso de entonces, dice: "...los dejos extravagantes de Góngora, las alambicadas circunlocuciones de Baltasar Gracián y los atrevidos arrestos de concepto de don Francisco de Quevedo." Se recuerda el denodado impulso que Pimentel desperdició en atacar todo aquello que pudiera presentar parentesco con lo barroco.

Antonio Castro Leal pone a este libro un prólogo que resume, con claridad y certeza, la particular significación de estos dos vívidos documentos críticos aquí reunidos. En él expone el sentido con que fueron preparados por Urbina y se define la intención que arrastran implícita, pues a falta de erudición obstaculizante y agobiadora están nutridos de auténtico juicio, de la valiosa opinión nacida de una honda sensibilidad poética.

A. Ch.

JULIO JIMENEZ RUEDA. *Historia de la literatura mexicana.* 4ª edición, puesta al día y aumentada con buen número de notas bibliográficas. Ediciones Botas. México, 1946.

JULIO JIMENEZ RUEDA ha ido mejorando el contenido de esta *Historia de la literatura mexicana.* En cada edición corrige los errores que la crítica bien intencionada le ha señalado; y en cada edición amplía juicios y aumenta (como él mismo indica) el aparato erudito tan necesario a esta clase de estudios de evidente carácter didáctico. En esta nueva edición encontramos algunas omisiones que sin duda el autor (incapaz de injusticia dolosa) corregirá. Por ejemplo: sólo se menciona al filólogo Mariano Silva y Aceves, cuya tarea merece tanta consideración como la realizada por Pablo González Casanova. La calidad de su obra reclama un juicio. En la parte correspondiente a la literatura india podrían ampliarse los pareceres aprovechando los trabajos de la investigación moderna.

En el último capítulo algunos autores, los más destacados, reclaman un emplazamiento en el proceso de las letras mexicanas. El lugar que ocuparían estos juicios lo cederían algunos nombres, viejos y nuevos, que no tienen significación en la historia de nuestra literatura y que ahí se mencionan. Merecen un elogio cumplido el cuadro bibliográfico y las tablas finales cronológicas. Acaso el primer cuadro (precisamente porque ya tiende a constituir un modelo exhaustivo) reclama algunas fichas más. Falta en la bibliografía de la novela la obra de Juan B. Iguíniz; en la del teatro la bibliografía crítica de Ruiz de Alarcón; etc.

La obra de Jiménez Rueda ha merecido la buena acogida del público lector, porque éste constata un hecho raro en obras de este índole: la imparcialidad. Los defectos son lunares que pueden corregirse fácilmente; los aciertos constituyen un juicio maduro sobre los temas que se mencionan. Las innovaciones que aconsejamos quedan sometidas a la decisión del autor. No creemos que perjudiquen la unidad de su libro.

E. A. C.

PABLO GONZALEZ CASANOVA, *Cuentos indígenas.* Recogidos por...—Edición bilingüe náhuatl y española. Universidad Nacional Autónoma de México. Biblioteca de Filología y Lingüística Indígenas. Imprenta Universitaria. México, 1946.

AGUSTIN YAÑEZ, animador presente del Departamento de Humanidades de nuestra Universidad bajo cuyos auspicios se publicó el libro que reseñamos, sale al paso de quien objete la inclusión de lo indígena dentro del programa de trabajos de dicha entidad, "pensando que se trata de cosa muerta, inusitada o exótica en el concepto de Humanismo." No hay tal: nada concerniente al hombre le es ajeno al auténtico humanismo. Por otra parte, las lenguas autóctonas y sus manifestaciones literarias "son cosa viva y bella," "instrumentos indiscutibles para medir las exactas proporciones de la cultura alcanzada por el hombre americano antes de la conquista."

El nahuatlato José Ignacio Dávila Garibi hace luego la presentación del ameritado trabajo de recopilación y análisis contenido en el volumen, reflejo lejano pero siempre actual de las rigurosas aptitudes científicas que el bien recordado González Casanova supo incorporar a sus indagaciones filológicas. Dávila Garibi advierte que aunque las lenguas náhuatl y maya son las más opulentas en testimonios literarios, en la de los Moctezumas escasean las fábulas y cuentos. ¿Las regiones meridionales —recuérdese el sur de España y Francia— se hallarán siempre más abiertas al viento de la fantasía?

El prologuista se enzarza luego en una serie de breves, oportunas consideraciones sobre los accidentes dialectológicos del náhuatl. Este y al idioma castellano han conservado por espacio de cuatrocientos años su propia autonomía y, sin embargo, entre uno y otro se operaron influencias recíprocas. (Hay hasta el compuesto Castillan*xóchitl*, que vale por "rosa de Castilla"...)

Los catorce cuentos que integran el texto bilingüe le fueron comunicados a González Casanova por indígenas dignos de confianza por lo que respecta a la fidelidad, en el curso de sus provechosas andanzas de explorador folklórico. Es más: a solicitud suya, en algunos casos el relato se le proporcionó ya escrito en náhuatl, de donde —cuando no hubo de por medio la mera experiencia fonética— hizo la escrupulosa versión al castellano.

El origen y significación del cuento es debatido a lo largo de años incontables y existen varias "escuelas" al respecto. Una de ellas, la de Andrew Lang, propone —con razón, según González Casanova— que "los cuentos populares no serían sino la expresión metafórica de ideas comunes a todas las razas, producto espontáneo e independiente de procesos idénticos del espíritu humano." Los cuentos de animales, como lo son todos los ahora agrupados, se tienen por los más primitivos, a causa de lo mucho que debe haber impresionado a las sociedades rudimentarias la interferencia de éstos en su vida común. Y tal índole zoológica, universal y remota, se convierte en tesis convincente para sostener, en contra de la opinión opuesta de numerosos especialistas, que "los cuentos se han transmitido de un pueblo a otro y fueron llevados de un lugar a otro." Derribando con el soplo de

la imaginación eternamente virginal los obstáculos de geografía y dialectos, esas historias siempre dejan ver su identidad a través de los cambios de algunos detalles —nombres de frutas, bebidas, objetos— que impone su avatar aventurero.

Los cuentos propiamente dichos que integran esta recopilación encierran los elementos de malicia, llaneza y ejemplaridad no buscada —¿o acaso lo didáctico se abriría paso en la incógnita alma primitiva?— que son comunes a los especímenes del género. Pero lo que despierta un mayor apetito de curiosidad es la gana de perseguir, por entre la diáfana urdimbre de los episodios, el aún informe boceto de las concepciones éticas —¿del todo involuntarias, volvemos a preguntar?— allí implícitas.

Antonio ACEVEDO ESCOBEDO

JOSE GOMEZ ROBLEDA. *Don Justo.*—Talleres de Publicaciones Nacionales, S. A. México, 1946.

DESCONOZCO la obra anterior de Gómez Robleda. Apenas sé que es médico psiquiatra, amigo de poetas y hombre estudioso. Pero me basta este libro para estimarlo como un autor entregado a disciplinas acaso didácticas más que literarias y no por ello menos sugestivas. El texto de *Don Justo* no corresponde en rigor al género novelístico en uso, sino a una forma extraña, difícil y peligrosa de novela en la que existe una cuarta dimensión que es más que el espejo al borde del camino. Por ello el libro en sí es de valor singular no sólo para los curiosos de la ciencia pedagógica, sino para aquellos que se interesan en el conocimiento de teorías estéticas extraescolares, y también para quienes pretendan encontrar en sus páginas las imágenes de personajes vivos en algunos casos de no muy difícil identificación.

En efecto, la obra presenta el proceso de un curso de colegio superior apuntando los textos mismos de la cátedra, anotando los orígenes y el desarrollo de diversas hipótesis científicas, discriminando, con llaneza y claridad, las características didácticas y morales de un profesor idealizado tanto por lo que ve a su sistema pedagógico como por lo que toca a su conducta general con sus alumnos. El personaje, diríamos romántico por su idealización, de don Justo, el sabio y prudente maestro, se hace agradable gracias a su actitud generosa y a sus ideas de profunda humanidad sobre las pequeñas grandes tragedias de los adolescentes.

Por lo que mira al cuadro del relato, en general el autor hace visible su propósito más didáctico que literario, no eludiendo ninguna explicación del tema de cada clase ni la exégesis que sobre la función magisterial tiene a su cargo don Justo, sino insistiendo en la influencia que necesariamente debe ejercer el maestro sobre la mentalidad y la vida del escolar. Por lo demás, es de admirar el sentido de interpolación que muestra Gómez Robleda en esta materia árida que nutre las páginas de su libro. Anoto de preferencia su exposición sobre el arte y la actitud indígenas, el enigma de los conceptos escultóricos, el posible mensaje en el estatismo de los ídolos más notables, que le facilita adelantar una tesis de interpretación muy pertinente. De esta manera la concurrencia de los elementos novelescos queda reducida a algunos pasajes, mediante el procedimiento de interpolación más natural y lógico.

Acaso el defecto de *Don Justo* sea, si se le quiere ver como novela, que su punto de partida está en la lectura de otros libros, lo que es la antítesis del salvaje y magnífico novelista Baroja. Lo salva, sin embargo, su materia misma. La precisión y la llaneza del lenguaje, sin bordados y sin pobrezas, le sirven al autor para hacer más exacto el texto y más accesible su lectura.

Antonio MAGAÑA ESQUIVEL.

JOSE CLEMENTE OROZCO. *Autobiografía.*—Ediciones Occidente. México, 1946.

IRONICA, más que apasionada, es esta *Autobiografía* del gran pintor tapatío José Clemente Orozco. Designa en un estilo tan sencillo como derecho en lo expresado, importantes fases de la lucha que paulatinamente ha sostenido y vencido para crearse una personalidad propia, cifrada sobre todo en la sabiduría de un oficio, en el dominio de las imprescindibles armas con que ejercer su trabajo. La tesis, por peregrina y contradictoria que parezca, corresponde a la de un artista diestro cuyo ideal es que todo pintor sea, también, ágil en el manejo de los pinceles. Una constante diatriba encierran estas memorias: la burla, cuando no el desprecio, en contra de los improvisados, de aquellos que, alentados por teorías y teorizantes antiescolares, caen en lo académico de la torpeza expresiva y de la estupidez mental.

En este breve libro conviven algunos aspectos, de contrarias tendencias y de opuestas direcciones, que es oportuno delimitar. No es sólo aquello que sostiene comunicación inmediata con el oficio del artista, lo que ahí desliza su presencia, sino que multitud de confrontaciones, de hechos al margen, de actos emparentados con el trabajo pictórico, o simplemente con el pintor, se perciben aunque a veces someramente. La sobriedad en la descripción —como con temor de caer en lo ridículo o en lo profuso— hace que Orozco apenas advierta, o resuelva de una plumada, temas y cuestiones importantísimos para la pintura mexicana, para su historia y denominación, o en ocasiones para la vida del autobiógrafo. Es advertible que la más importante decisión impulsora del libro se relaciona con la pintura misma, pues busca y describe "sólo las continuadas y tremendas luchas de un pintor mexicano por aprender su oficio y tener oportunidad de trabajar." De manera que todo lo que con esto tenga correspondencia aparece si no opaco, sí como con intenciones de no hacer detenido hincapié en ello.

Pero es transparente la imagen que, de la lucha por encontrar su expresión original, hubo de sostener la pintura mexicana. Los recuerdos a tal respecto se ordenan en esta *Autobiografía* y, a la vez, sintetizan, aunque con demasiada simplicidad, la serie de sucesos que vinieron con el tiempo a crear el florecer de la pintura en México. Desde la época de don Porfirio Díaz, en los primeros años del siglo, se inicia ese "primer paso, tímido todavía, hacia una liberación de la tiranía extranjera, pero partiendo de una preparación a fondo

y de un entrenamiento riguroso." La última parte de esta frase, que tanto puede ser útil para defender el movimiento estético de entonces, como para amonestar a algunas tendencias posteriores, es la base y la expresión de un fiel reconocimiento a sus inmediatos maestros —Saturnino Herrán y el Doctor Atl, entre ellos— que condujeron el país hacia muy diversos temas y modelos. Al igual que Ramón López Velarde y Manuel M. Ponce en otras disciplinas, los nuevos maestros empezaban a encontrar un filón perdido de su tarea artística. Después habría de venir Germán Gedovius, cuya presencia es útil a Orozco para hacer una sugestiva observación. El entusiasmo por el trabajo decaía visiblemente y "la juventud era invadida por el cáncer de la bohemia, que destruía voluntades, aptitudes y vidas. La bohemia, de melena, pereza, suciedad, alcohol y enfermedades surtidas." Del alcohol y del sueño artificial se salvaron si no siempre los mejores, sí los de vocación más ardiente.

Peripecias, es decir infortunios y aciertos, no faltaron a la pintura de nuestro país y, por ende, a nuestro pintor. Así por ejemplo la Revolución Mexicana, que para los que no la vimos es una razón principalísima de nuestras creencias, sucede en Orozco plena de superficialidad y es relatada con amarga sátira y burlesco desdén. Su tesis —tan cercana a la de Vasconcelos cuando este ilustre maestro no es actor en ella— es la del caudillaje y la pillería que con descaro y donaire reinaron en aquellos múltiples y sucesivos movimientos armados. Y como Clemente Orozco fué siempre espectador, no resulta insólito que compendie con gran desaprensión el desbarajuste revolucionario en estas palabras: "Los caudillos más prominentes eran Carranza, Villa y Obregón, en el norte, y Zapata en el sur. Carranza quería mandar a todos, Villa no se dejó mandar y Zapata tampoco. Después se pelearon entre sí los cuatro caudillos, no sin antes acabar con Victoriano Huerta. Obregón acabó después con Villa en terríficas batallas. Los cañonazos eran espantosos e irresistibles. Zapata seguía invicto, aunque bien escondido en sus montañas." Pero la situación de México era algo más que eso; si se quiere, algo peor que eso.

Sin embargo se hace imprescindible escribir sobre tales cuestiones aunque sea en un tono irónico, que al fin y al cabo es el distintivo de estos plásticos recuerdos. De la actuación antimaderista de Clemente Orozco —cuyo más duro documento es la famosa caricatura contra la plana mayor del maderismo— no es posible asentir ante apreciación tan deleznable como ésta: "Así como entré en un periódico de oposición podía haber entrado a uno gobiernista, y entonces los chivos expiatorios hubieran sido los contrarios." Opinión inadmisible en un hombre que, entonces, contaba con veintisiete años de edad. Mas la frase que la complementa, escrita quizá para disculparse, cae en un nuevo equívoco innecesario: "Los artistas no tienen ni han tenido nunca *convicciones políticas* de ninguna especie, y los que creen tenerlas, no son artistas." Conclusión, tan falsa como las premisas que la sustentan, a que no debe llegar nunca un artista que cuenta ahora con sesenta y dos años de moverse sobre la tierra.

Después, cuando la Revolución tomó cuerpo y, por contraluz, produjo un hombre de la talla de José Vasconcelos, la pintura mural fué informándose al amparo del gran Secretario de Educación, y la importancia que en ella obtuvo Clemente Orozco creció paralelamente a aquélla. El muro, con su fuerza plástica y las exigencias en su realización,. fué quien "liquidó toda una época de bohemia embrutecedora, de mixtificadores que vivían una vida de zánganos en su *torre de marfil*, infecto tugurio, alcoholizados, con una guitarra en los brazos y fingiendo un idealismo absurdo, mendigos de una sociedad ya muy podrida y próxima a desaparecer." El recuerdo, más cariñoso que despectivo, para los pintores compañeros en la común creación —Siqueiros, Rivera, Charlot, Miguel Angel Fernández, etc.— desfila y determina en pocas pinceladas el grado y la importancia de su intercesión en el renacer que, aún, continúa siendo la pintura nacional.

Así la pintura mural, impulsada al compás de ideas sociales muy definidas, comienza el año 1922 y, consecuentemente, toca a Orozco emprender un trabajo que superó en algunos aspectos su admirable producción anterior. Abandonó el caballete provisionalmente para imponer, a hostilidades y burlas interesadas, las grandes extensiones que como muralista realizó. Todo era producto de una dedicación ininterrumpidamente alimentada, de un amor inquebrantable por un arte nacido muchos años antes, frente a las prensas de aquel viejo impresor mexicano que se llamó Vanegas Arroyo, y de su supremo grabador José Guadalupe Posada.

No resultan exagerados, luego de conocer las circunstancias en que preparó su arte Clemente Orozco, los despectivos términos que emplea para asignar su sitio a los improvisados artistas cuya existencia tan en moda pusieron las nuevas escuelas primitivistas europeas. El candor, la inocencia, la ingenuidad, el desconocimiento, eso que nunca debe ser patrimonio de ningún artista, fué loado hasta la maldad. "El mérito de las obras era mayor todavía si el muchacho era un analfabeto, pues su alma estaría virgen, impoluta, libre de toda contaminación y de todo prejuicio... ¡Bienaventurados los idiotas y los cretinos, porque de su mano saldrán las obras maestras de la pintura!" Con tales palabras descubre Orozco su desprecio por las improvisaciones, y su apego y respeto por lo que está cimentado en armas preparadas durante años de ensayo cuidadoso.

Sus apreciaciones en torno del Sindicato de Pintores y Escultores; las opiniones que aquí lanza sobre el Manifiesto que el sindicato publicó; sus ideas acerca del indigenismo, la pintura de caballete, las relaciones del obrero con lo que los pintores producían; las descripciones de sus viajes a Estados Unidos y a Europa; la exposición que hace del método estético de Hambidge, y múltiples razones y sinrazones más, vuelven esta *Autobiografía* de una gran trascendencia en la presente vida intelectual de México. Los juicios que sobre tan diversos aspectos y cuestiones emite y sostiene uno de nuestros más considerados pintores, prestan singular importancia a la publicación de un libro de esta índole. Porque no es el testamento de un hombre que se halla fuera de la liza, sino la característica expresión de quien sabiéndose en la tarea artística puede opinar y categóricamente defender puntos capitales para el entendimiento de buena porción del arte contemporáneo mexicano.

Hubiéramos preferido otro tipo de autobiografía; pero ésta, no obs-

tante lo incompleta y rápida, traza sin melindres la pasión por un arte y la ironía por un mundo, de este José Clemente Orozco incontenible. Efectivamente, "más que una autobiografía —escribe Agustín Yáñez en la presentación del libro—, la obra es un cuadro muy animado, pleno de objetividad, que rige a la persona misma del autor, quien rechaza toda luz apologética. Con todo, se trata de un libro personalísimo, extraordinario."

A. Ch.

EDUARDO DE ONTAÑON. *Manual de México.*—Ediciones Xóchitl. México, 1946.

SI PARA quienes no conocen nuestro país este libro debe ser interesante y sugestivo en alto grado, para nosotros los mexicanos resulta evocador. Impresiones de viajero —no de turista— son las vertidas por Eduardo de Ontañón en este su libro de rótulo modesto y presuntuoso a la vez: modesto, porque la sensibilidad que vibra en sus páginas rebasa con mucho los medios y los fines de un manual; y presuntuoso, porque México no podía caber por entero en un volumen de doscientas páginas.

Que Ontañón sabía de aquí a través de lecturas propias del hombre culto, es cosa que se ve claro sin causar admiración: lo que conmueve es que Ontañón se haya puesto a descubrir a México, *de visu*, ahora, en este ahora tan metido en el escalofriante mañana, cuando en muchos aspectos el ambiente y la vida mexicanos van disolviéndose en la gaseosa de lo *standard* y de lo *up to date:* cuando nosotros mismos, los nacionales, transformamos sitios como la plaza de toros de Morelia para dar lugar a casas de bárbaros "apartamentos".

Tenemos, pues, que agregar el nombre de Eduardo de Ontañón a la nómina de los visitantes que han volcado en el papel lo que vieron sus ojos y sintieron sus almas puestos en el panorama mexicano: Thomas Mann, Waldo Frank, D. H. Lawrence, Valle Inclán, Bruno Traven, Aldous Huxley y muchos más; algunos que no supieron mirar, y otros que miraron con muy malos ojos. Pero Ontañón sí ha visto con limpieza, con simpatía, y lo mirado de México por él, se le dió con las mismas calidades.

Donde más resalta la facultad de penetrante observación, es —para mí— en ese redescubrimiento de ciertos rincones, aspectos y tipos de la ciudad de México, tan ignorados de puro sabidos, tan nuevos de puro olvidados.

Lo otro, bellísimo, que hay en San Angel, Teotihuacán, Querétaro, Tasco —no Taxco, por favor—, Morelia, Tlaxcala, San Miguel de Allende, etc., es demasiado objetivo y relevante, aunque en este caso, también visto con finura y expresado con acierto.

Hay aspectos que uno no se explica por qué omitió el autor, pues no es concebible que los haya pasado inadvertidos; por ejemplo: de Morelia, la Calzada de Guadalupe, el acueducto romántico del siglo XVIII, la Plaza de San José; de Texcoco, cierto impresionante y enorme nicho consagrado a la Guadalupana, incrustado en una esquina, la fuente de Neptuno, dieciochesca, rarísima, la capilla de San Juanico, del siglo XVI; y de Puebla... ¡toda Puebla! La Angelópolis no cuenta en el *Manual de México.*

El estilo de Ontañón tiene un sabor muy de acuerdo con las cosas que describe, con gustillo azoriniano que nos recuerda también —naturalmente— a nuestro no bien llorado Alfredo Maillefert. A veces nos sorprende que él mismo busque y exhiba contrastes hablándonos de camiones y automóviles. Nos hubiera gustado, dentro de las tendencias de su estilo, que callara esas cosas y dejara inmaculada la pureza de ciertos sitios.

En la prosa de Ontañón se nota, sin embargo, en algunos trozos, el apresuramiento del periodista. Hay asonancias y hasta consonancias demasiado próximas.

Salvador C. MADRIGAL.

---

o NOTAS o

SOBRE LA NOVELA

La mayoría de los libros resultan vagos y desvaídos en medio del tráfago de la vida. ¿A qué político que vaya a defender su gestión en el Parlamento, a qué bolsista que vaya a ver las cotizaciones de las que depende su fortuna, a qué hombre al que le vayan a hacer una operación, le entretiene una novela? A ninguno, ni tampoco entretiene al hombre que va a ver a una mujer, ni a la mujer que espera a su novio o a la modista, ni al comerciante que va a hacer un negocio, ni al industrial que ve que le viene encima un conflicto obrero. El libro no es manjar propio de gente atareada y afanosa, el libro es para el que cuenta con tiempo, para el que tiene calma y tranquilidad, para el que encuentra momentos de reflexión y de reposo, y hoy ¡hay tan pocas personas en estas circunstancias!

Pío BAROJA

(*Sobre la novela realista*, en el número correspondiente a mayo de 1946 de la revista *Hispania.)*

EUROPA Y LA CULTURA

En los últimos años se oye por dondequiera un monótono treno sobre la cultura fracasada y concluída. Filisteos de todas las lenguas y todas las observancias se inclinan ficticiamente compungidos sobre el cadáver de esa cultura, que ellos no han engendrado ni nutrido. La guerra mundial, que no ha sido tan mundial como se dice, parece ser el síntoma y, al par, la causa de la defunción.

La verdad es que no se comprende cómo una guerra puede destruir la cultura. Lo más a que puede aspirar el bélico suceso es a suprimir las personas que la crean o trasmiten. Pero la cultura misma queda siempre intacta de la espada y el plomo. Ni se sospecha de qué otro modo puede sucumbir una cultura que no sea por propia detención, dejando de producir nuevos pensamientos y nuevas normas. Mientras la idea de ayer sea corregida por la idea de hoy, no podrá hablarse de fracaso cultural.

José ORTEGA Y GASSET

(Prólogo, de 1922, al libro *Ideas para una concepción biológica del mundo*, de Von Uexhüll.)

GUANAJUATO

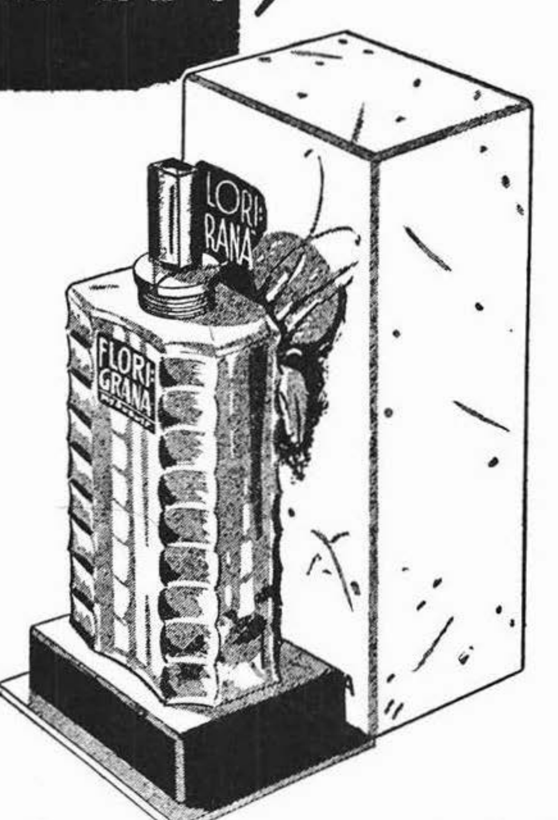


LA ciudad de Guanajuato es sin discusión una de las más pintorescas de nuestro país; prueba de ello es que nuestros pintores y dibujantes, fotógrafos y escritores, se han ocupado de copiar e interpretar la belleza de la tradicional ciudad. Pero además, Guanajuato ofrece como pocas ciudades, edificios y sitios históricos que suscitan nuestra evocación.

FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO

FLORI-GRANA

El Perfume que tiene todo...



COLONIA

LOCION

POLVOS

JABON

MYRURGIA



CHOCOLATE
Nupcial
Distinguido por Exquisito.

El Mejor fabricado en el Mundo.

EN TRES SABORES:
A LA VAINILLA, A LA CANELA Y AL GUSTO NATURAL DEL CACAO. ESPECIAL PARA BODAS, BAUTIZOS, PRIMERAS COMUNIONES Y TODA FIESTA

PIDALO EN SU TIENDA O DIRECTAMENTE A

"LA AZTECA S. A."

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

ERIC. 26-78-58 F.C. DE CINTURA NUM. 105 MEX. X-23-00

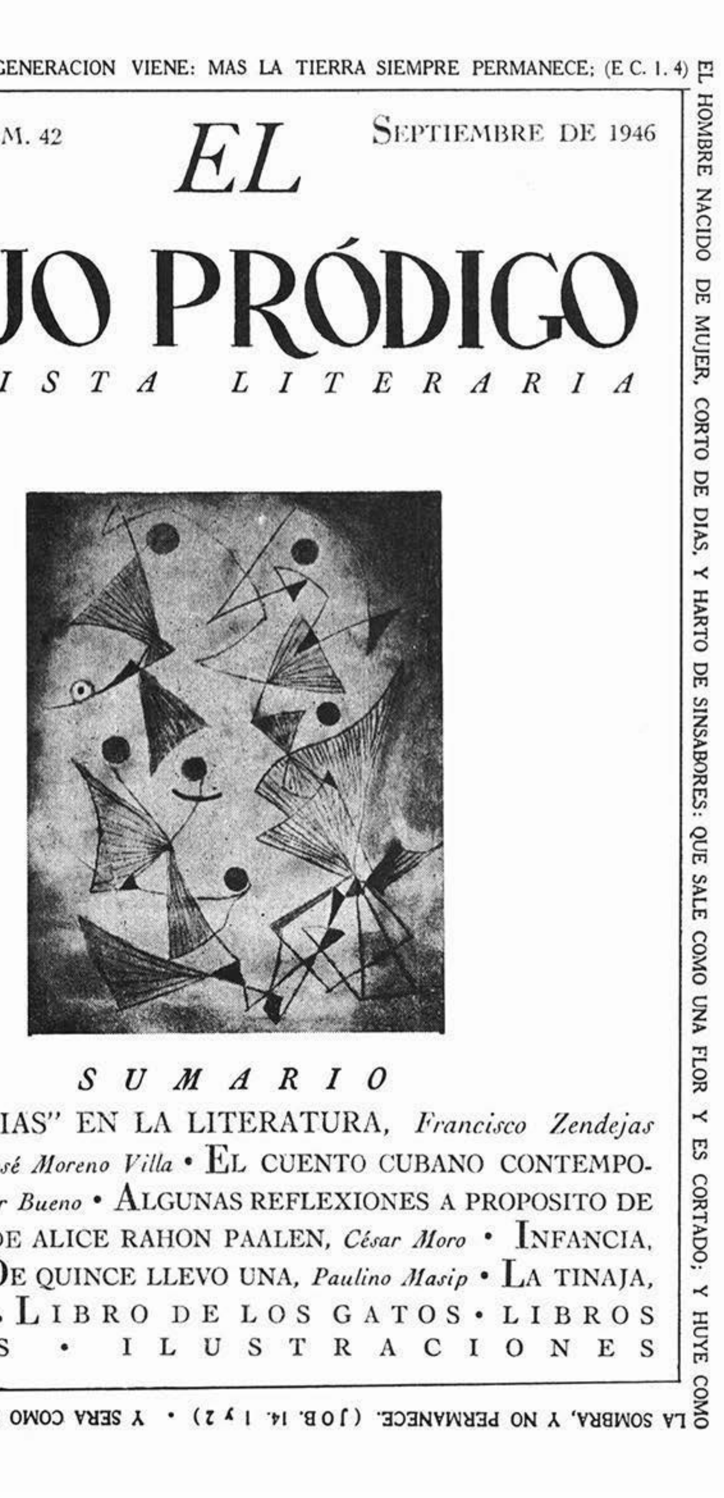
Reg. D.S.P. 16922 Prop. D.S.P. 10658

GENERACION VA. Y GENERACION VIENE: MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE; (E C. 1. 4) EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE. (JOB. 14. 1 y 2) • Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA. (SALMO 1. 3)

VOL. XIII. NUM. 42 — SEPTIEMBRE DE 1946

EL HIJO PRÓDIGO

R E V I S T A   L I T E R A R I A



S U M A R I O

EL HIJO PRODIGO

AÑO IV. VOL. XIII 15 DE SEPTIEMBRE DE 1946 NUMERO 42

SUMARIO

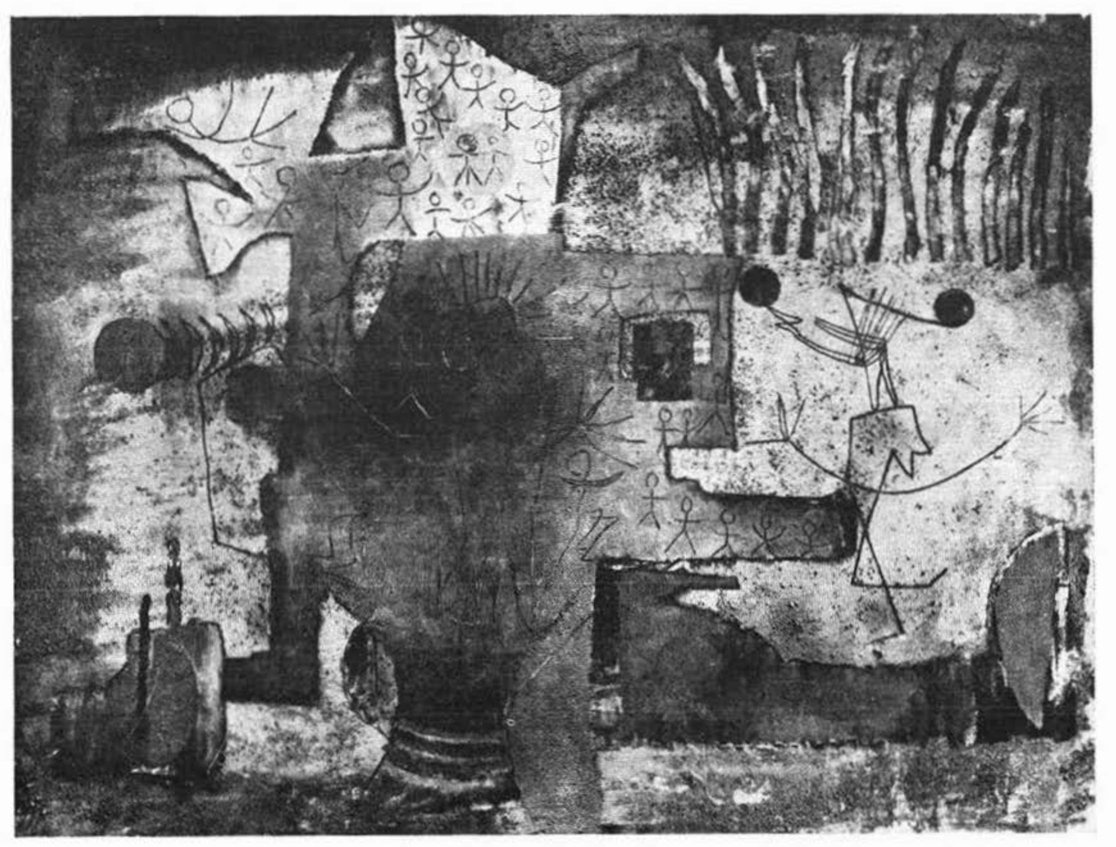
LIBROS

ILUSTRACIONES

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Fundador, *Octavio G. Barreda*. Editor, *Isaac Rojas Rosillo*. Director, *Xavier Villaurrutia*. Redactores, *Alí Chumacero, Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo y Leopoldo Zea.*
Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 2.00 moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.60). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 20.00 (en E. U. A., Dls. 6.00). Números atrasados, $ 2.50. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.

Lámina I



Oleo

Alice Paalen

La Peau de Soleil

EL

HIJO PRÓDIGO

AÑO IV, VOL. XIII, NUM. 42



15 DE SEPTIEMBRE DE 1946

LA DISTRIBUCION DEL LIBRO

ES UN hecho que la publicación de libros en México ha aumentado considerablemente en los últimos años. Las casas editoriales, heterogéneas y dispersas, se han multiplicado. Una tendencia se descubre en el confuso volumen de la producción editorial: el interés que, más o menos deliberado, más o menos consciente, hay en los editores de imprimir obras de autores mexicanos del pasado y aun del presente. Este interés se manifiesta, a veces, felizmente, en forma franca y abierta. Las publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, las de la Universidad Nacional Autónoma y algunas colecciones de editores privados, están claramente dirigidas a enfatizar la importancia de la producción literaria mexicana. Ya es tiempo de que la producción nacional ocupe el plano y la altura que merece; de que el sentimiento de inferioridad, que también se ha manifestado con relación a nuestra producción literaria, se vea superado abierta, saludablemente, y para siempre.

La oferta de libros mexicanos corresponde a una demanda tácita del público lector que desea completar su nutrición espiritual con alimentos espirituales surgidos de su propia tierra, lo que equivale a decir: de su propia sensibilidad, de su inteligencia propia.

Aun en el caso de que, por el momento, no correspondiera precisa y exactamente a la demanda, la oferta debe seguir despertando esa inclinación a buscar en los alimentos propios y cercanos la afirmación de

lo más nuestro. Porque la oferta, en todos los casos, debe preceder a la demanda, para provocarla y estimularla hasta hacerla más viva, más apasionada.

El lector atento a estas reflexiones habrá advertido cómo hemos usado palabras que corresponden más a la Ciencia Económica que a la Literatura; que hemos hablado de producción, de oferta y de demanda. La verdad es que no hemos usado por un azar estos términos, válidos y expresivos para hablar de la materia que nos ocupa. Por ello nos atrevemos a añadir otros dos que deben acompañarlos. Nos referimos al consumo y, sobre todo, a la distribución. Sin ésta, nadie puede asegurar lo primero. La producción de libros mexicanos no alcanzará el objeto que debe perseguir, sin una necesaria e inteligente distribución que logrará, dentro y fuera del país, el consumo deseado de nuestra cosecha cultural.

Y la distribución del libro mexicano es ahora no sólo titular y parcial sino imperfecta. Aún existen editores que se empeñan en embodegar las ediciones de libros mexicanos esperando —como si de vinos se tratara "la eficacia del tiempo que depure su alta virtud." Pero el libro, desde este punto de vista, no es un artículo cuyo valor dependa de su antigüedad . . .

El problema es trascendental, sobre todo para las editoriales del Gobierno que tienen que usar camo intermediarios para la venta de sus libros a quienes cuentan con vías de distribución condicionadas a intereses particulares que, a menudo, se interfieren y aún se oponen a la misión que se han propuesto las instituciones oficiales. Pero si el problema es grave, no es insoluble. Bastaría proyectar y poner en marcha un organismo distribuidor de libros mexicanos exclusivamente, que los hiciera llegar a todos los sitios deseables y posibles, dentro y fuera del país.



LAS "ESENCIAS" EN LA LITERATURA

POR FRANCISCO ZENDEJAS

EN *Animals are my Hobby*, la señora Gertrude Lintz, una domadora de cualidades excepcionales, relata la forma en que su famoso gorila "Gargantúa" se escapa del cautiverio cirquero solamente para caer preso en las redes de las flores de un jardín particular, en donde encuentra especímenes de la floricultura que atraen su atención al grado de sentarse cómodamente en la tierra y comer las rosas de más delicados pétalos, con una selección de *gourmet* que sería raro encontrar en un ser humano.

La señora Lintz escribía, por supuesto, sobre las cualidades excepcionales de los animales que tenía a su cuidado, o explotación, y nunca se le hubiera ocurrido pensar que estaba contribuyendo, en mucho, a la teoría darwinista al describir las aficiones de su gorila; no podía, en efecto, llegar a la conclusión de que si los humanos adoran el olor de los perfumes vegetales, es porque descienden en línea, más o menos directa, de los monos —quienes vivían de las flores y plantas como alimentos.

Hace muy poco que el perfumista Edward Sagarin publicó un libro (ediciones McGraw-Hill) que trata de convertir en examen popular y comprensivo las propiedades de la técnica de la perfumería. La obra de Sagarin es interesante, si uno está interesado en la forma en que se producen ciertas cosas y el porqué son gustadas por el público. Sin embargo, encontramos en sus páginas una serie de hechos, si no sorprendentes, sí extraños: el perfume de la especie *civet* es obtenido —al parecer— del tigrillo *civet*, al cual se atormenta para estimular su secreción; el venado tibetano, que puede huir a toda persecución escalando montañas inaccesibles, incluso, a los perros, es engañado por medio de la música, a cuyo encanto se rinde, y obligado también por la música a secretar el líquido que más tarde se convierte en artículo caro de la perfumería. La perfumería se convierte, bajo la luz de estos escritos, en un tema apasionante.

El perfumista es un hombre exquisitamente educado para distinguir entre los diferentes olores; para estornudar a lo que no huele bien. Puede, cuando es un maestro de su profesión o arte, describir toda una gama de esencias odoríficas, desde el trémolo hasta el bajo más profundo. Es, en suma —como aquel atractivo esteta descrito por Huysmans, que había creado el "odófono"— un *connoiseur*.

Dejando a Sagarin, debemos recordar que recientes investigaciones de laboratorio han demostrado que las gentes ordinarias son incapaces de distinguir o gustar el olor de los perfumes, pero, en cambio, pueden ser inducidas a gustar, y hasta a oler, substancias que les son descritas y explicadas por el color. De ahí que algunos manufactureros de perfume barato empleen hoy, en sus frascos para el consumo al mayoreo, tinturas de acuerdo con el olor que una buena esencia podría sugerir por sí misma. Basta pintar de color violeta un frasco de perfume barato, para tener a un grupo elevado de consumidores ordinarios creyendo que huelen a violeta. Algunos manufactureros audaces han llegado a reproducir en sus frascos de violeta o jacaranda el olor de la gasolina, o el aceite, o el betún, sin haber recibido reclamaciones —mas que en uno o dos casos excepcionales— de sus clientes.

Al parecer, los perfumes que despiertan mejor el llamado sexual son los que se derivan de substancias animales; pero, en general, los perfumes son un incitante encubierto

a la autorreproducción, tanto como un aperitivo para la nutrición.

Si los perfumes son medios de sugestión directa de los instintos, la idea que de ellos se tiene puede contribuir, en cierta escala, a la diseminación popular de una obra artística o poética. Los críticos de Proust, cuando quieren llegar a resumir en una sola idea el sentido o la belleza literaria de su obra, hablan del "perfume de Combray" —como el mismo Proust lo hacía. Las variantes poéticas de Baudelaire están descritas por su olor a salón persa, o a cámara mortuoria, o a sala de hospital; algunas obras de Modigliani han sido consideradas por su fuerte olor a pabellón de clínica para tuberculosos. No es extraño, tampoco, hallar en las críticas o reflexiones sobre la pintura clásica la descripción de los "paisajes," precisamente por el olor que sugieren sus colores.

Desgraciadamente, es importante medir el número de lectores o admiradores que han sido inducidos a leer o comprar, respectivamente, un libro o un cuadro. Esto corresponde al campo de la pedantería publicitaria, la cual, entre paréntesis, habla más a menudo de la posibilidad de lograr en el cine la invención de un aparato que difunda esencias entre los espectadores, correspondientes a las esencias que las películas, en su proyección, describen. Pero no cabe duda de que multitud de obras, tanto literarias como pictóricas, son conocidas hoy por el público, únicamente por la reacción olfativa que la sola mención de su nombre provoca. De la expresión lingüística popular, la crítica artística ha sacado frases como aquella de que "huele mal" —una obra— cuando está mal pintada. Un amigo mío me aseguraba, convencido, que la lectura de *La montaña mágica* le había infiltrado en el olfato un pertinaz olor a clínica. Y así podríamos extendernos en una serie interminable de ejemplos que denuncian, más que un *tropo* o un recurso literario, un fenómeno físico en la admiración o gusto por el arte y la literatura. Por otra parte, también, éste no es un estudio sobre una supuesta sociología olfativa, sino un ligero ensayo literario sobre algunas obras y algunos autores.

Las frases de "olía a verde," o "a rosa," son meras ejemplarizaciones del poder sugestivo del olfato dentro de la manifestación literaria. Pero, fuera de ésas, que son casi manifestaciones populares, no debemos pasar por alto la frase de Julieta sobre la Rosa, que no por estar dirigida dramáticamente al apellido de Romeo, pierde su sentido odorífico, porque una rosa sí puede ser otra cosa, si su olor cambia —quiero explicar que la gente puede ser llevada a pensar en algo diferente, si el olor de una misma cosa varía. Los mismos Capuletos no hubieran reaccionado ante Romeo, si éste hubiera llevado un nombre diferente, aquel que les sugería el olor de la sangre, mientras al autor, al mismo Shakespeare, por boca de Julieta enamorada, le olía a rosas —rosas de la adolescencia abierta al primer romance.

Un buen porcentaje de las ilusiones poéticas del Marqués de Sade están dirigidas por el olor; las aberraciones, no por ser aberraciones, dejan de tener un sabor poético cuando están traducidas a la *esencia* literaria. La misma forma escrita, que hemos subrayado aquí, que se encuentra hasta en poetas de menor cuantía como García Lorca, es descrita como una esencia, y traducida por el autor como un color, o un tono, o un estado de ánimo. El desarrollo cronológico de la pintura de Picasso está descrito como la época "rosa," o la "azul." ¡Cuánto de perfume y esencias no sugieren estas dos designaciones!

Pero todavía no hemos llegado a lo fundamental. En la forma poética que relaciona la obra, o las estancias o detalles de la obra, se advierte una elevación del sentido olfativo; se describe dicha obra, o dichas estancias, por el recuerdo de determinadas esencias. El mejor intento de traer a la mente del lector la fuerza de una representación literaria, de una creencia en la santidad, fué hecho, creo, por Victoria Sackville West, quien tomó de la bibliografía castellana la frase aquella de "en olor de santidad," para darle su determinación última y de creencia absoluta en *El águila y la paloma*. Entre paréntesis, el prestigio literario de que gozan algunas santas, como

Juana de Arco y Bernadette viene, precisamente, de la idea de una esencia que las ha seguido durante la vida y durante la muerte, dentro de la tumba.

Victoria Sackville West, Franz Werfel y Axel Munthe —reunidos aquí en una compañía arbitraria— son demostraciones vivas de que lo extraordinario, lo "santo," no puede ser llevado hoy a la literatura sino es por medio de la idea de una esencia; esto es, si no se reclama del lector el recuerdo de un olor determinado, que, por otra parte, todo hombre, como todo lector, ha experimentado alguna vez en su vida. El primero de estos autores está por encima de consideraciones tan típicamente publicitarias, puesto que la belleza de su prosa lo salva de ser considerado como escritor que apela a fenómenos de "baja estofa" para atraer lectores. Es, por el contrario, una gran escritora, cuidadosa del estilo, y admirada entre un círculo cerrado de aficionados a la literatura. Pero, ¿cuánto de la fama de los otros dos no se debe a su apelación a la imaginación popular con tropos como el del olor?

Me parece que fué De la Serna quien contaba que a Valle Inclán —según las palabras de éste— el brazo que le faltaba no le dolía, sino que "le olía," y en Valle Inclán podemos encontrar, por cierto y como primera referencia, el "olor del pasado." Sólo que, como lo escribía en presente, a sus contemporáneos de idioma no les atrajo. La literatura del presente puede ser estudiada no por la diferencia de los idiomas —excepto en el caso de James Joyce o de Virginia Woolf—, puesto que el sentimiento y la sensibilidad han trascendido las barreras de la traducción (¿no fué Apollinaire quien dijo que el olor de Melville —el americano— lo seguía tan de cerca que un día esperaba encontrarlo en persona en alguna calle de París —Melville había muerto, por lo menos, cincuenta años antes?), si no en las esencias, o su diversificación.

El caso del hombre literario —no el escritor, sino el hombre que vive rodeado de letras y en constante lectura— del presente, que piensa más en otro idioma que en el suyo mismo, porque es en el otro idioma en el que lee, por franca afición, es un caso que ocurre frecuentemente en el medio literario español o hispanoamericano. A este respecto, recuerdo el caso de un amigo que cierta vez me confesó que él escogía los libros por el olor que emanaban cuando los abría. Esto podría parecer juego de la imaginación si no existiera un ejemplo definitivo —que César Moro puede atestiguar— de un hombre que entró a una librería en busca de un libro "de color rojo", y al no recibir una respuesta adecuada, explicó que quería cualquier libro que tuviera, como única condición, una pasta de color rojo. Habiéndosele señalado varios libros como el que pedía, se llevó el que tenía, precisamente, un color rojo más vivo.

En efecto, existe en México una multitud de lectores de Proust que se han improvisado en aprendices de la lengua francesa porque algún amigo les relató el "olor de Combray," porque les describió la prosa del Faubourg-St. Germain, por las *esencias* literarias que de ella trascendían. La frase más dramática en la historia de Verlaine y su desesperación por Rimbaud es aquella de que "despedía olor absolutamente poético." Porque Verlaine no podía, históricamente, analizar el valor de Rimbaud; no podía, en la exactitud del término, traducirlo. Solamente lo "olía."

Esta reacción instintiva en los grandes cerebros puede extenderse, por instintiva, a la masa de lectores. Hemos dicho en el párrafo anterior que el idioma extranjero no es un obstáculo para detener la influencia de un autor sobre gentes que no hablan ni leen la lengua en que el mismo autor escribe. En la misma forma, y desde el campo de los lectores, no hay obstáculos para el deseo de leer una obra, por las sugerencias que ésta expresa por medios extraliterarios, como el oído, o la lectura de alguna revista o crítica sobre ella, y tales sugerencias son, casi siem-

pre, de calidad odorífica. En efecto, alguien lee que la prosa de Franz Kafka tiene un lejano "olor" a las obras de Dostoyewsky —error en que los críticos caen con aberrante frecuencia— y ya tenemos a los lectores asiduos y endemoniados de Dostoyewsky leyendo las obras de Franz Kafka.

Pero, hasta ahora, hemos hablado solamente de la actitud de los lectores, de la reacción olfativa de los consumidores de literatura. No hemos relacionado nada respecto al arte de escribir; no hemos dicho nada sobre la dirección instintiva que el autor sigue cuando escribe, fenómeno al que tendíamos desde el principio de este artículo. No hemos, todavía, tocado la sujeción del autor a las normas imperativas del olor.

Me parece que la forma más directa de expresar esta sujeción física en la literatura es el llamado "realismo literario." Lo mismo en Zola que en Tolstoi, encontramos fuerzas psicológicas destruídas o guiadas por cosas o personas que sugieren una esencia odorífica: Nana es llevada a sus amores más procaces por el olor de los lecheros o los carniceros. Ana Karenina, por aquel olor que le recordaba la pubertad en el campo. El autor "realista" no puede ser motivado por mejores ejemplos que aquellos que le sugieren el "olor de algo," como en el último caso de esta clase literaria: el polaco Reymont, que en cada página de sus *Campesinos* describe la esencia de una cosa o de un fenómeno físico, o de una persona

El "realismo literario," auscultado en sus más secretas motivaciones, nos podría ofrecer, ciertamente, infinidad de ejemplos para descubrir las sugerencias o representaciones que juegan sobre el instinto olfativo de los mismos autores y, finalmente, sobre sus plumas. Bástenos establecer que, cuando hablamos de realismo, tenemos en cuenta el olor de las cosas, pues, ¿de qué otra manera, sin mencionarlo, podríamos describir a línea fiel la apariencia de esas mismas cosas? Existe una página en Zola que, si no fuera por su vulgaridad descriptiva, merecería ser descrita a párrafo aparte en este artículo y que pinta el momento en que un campesino *(La Tierra)* hace circundar por el aire el olor de su propio interior físico. En realidad, cuando pensamos en la crudeza de la literatura realista —Rolland describe, asustado, la página de Tolstoi en que éste habla del bidel colocado, a medias, debajo de la cama— pensamos, por crudeza, en las sugerencias que crea respecto a ciertos olores.

Lo que más molesta a los críticos de arte, por ejemplo, es que la pintura surrealista, cuando utiliza el color verde no implica el campo —como no podría implicarlo, ya que mentalmente y llevado inteligentemente a su verdadero significado, el color verde implica otras cosas, más en correspondencia con el olor, por las mismas ideas que el "verde" sugiere. La representación, en el caso de la pintura, es por ello subjetiva, y de este principio básico depende todo el valor de la pintura contemporánea— de la que merece ser llamada así.

Pero, me he alejado una vez más y completamente de mi tema. A donde yo quería llegar es a una cuestión que ha sido planteada en México y la América hispana desde hace tiempo. Se quejan las gentes intelectuales de que no exista novela entre los mexicanos; de que los intentos denominados como novelas estén en un estado menor de gestación —que no maduren nunca.

A las muchas razones sociológicas y literarias que ya se han expresado en respuesta a esta falta de novela mexicana, yo quiero plantear la falta de olfato de los mexicanos y los hispanoamericanos al respecto. En principio, la novela ha de nacer de un hecho sociológico tan fuerte que trascienda el simple significado literario; ha de infiltrarse en los sentidos de las gentes —¿cuál de nuestras novelas ha llegado a esa etapa?

(No olvidemos que una de las primeras novelas de la Francia que atravesaba por la Revolución fué *Manon Lescaut*, con

su fuerte olor a sexo —era tan penetrante que toda su motivación narrativa está, precisamente, basada en ello).

Por eso me parece pueril declarar que nuestros escritores tienen miedo de escribir. Más bien, tienen miedo de oler. Sus sugerencias y motivaciones literarias están dominadas —en los mejores casos— por esencias del pasado: si recordamos a López Velarde — y tal vez por ello, López Velarde inició la poesía mexicana contemporánea.

La novela, en su más expresa enunciación, ya sea realista —del pasado—, ya sea moderna, debe de contar con un autor que sepa trascender, a través de sus propios sentidos, el olor de las cosas.



¡PORTEROS!...

¡PORTEROS! ¿Habéis visto llegar la niña verde?
Verde y rosa —sí— aquella de los ojos azules.
¡Porteros! Hay un sucio perrillo que se orina
en el umbral oscuro de mi vecino enfermo.
¡Porteros! ¿Quién me roba las cartas del buzón?
Ya no me escribe nadie y me siento muy solo.
¡Porteros! Cada noche la subida es más negra;
¿por qué dejáis que roben las ampollas de luz?
¡Porteros! Dejad paso al de la lotería;
quiero hacerme una colcha con billetes benignos.
¡Porteros, al casero quiero darle unos cuentos!
(Un cuento era un millón en tiempo de los Austrias.)
¡Porteros! Por el cielo de mi cuarto gotoso
entran y salen almas que me tienen lisiado.
¡Porteros! Esta casa no es la mía. ¿No dijo
Jesús algo parejo a lo que digo ahora?

Porteros, porteritos que escogéis la lechuga,
los panes, las naranjas, los tamales y el queso,
nunca sabréis que hay en el mundo unas gentes
inhábiles que sólo saben tocar las nubes.

Porteros, en el orden terrenal o divino
vigiláis, detenéis o dais paso a quien llega;
¿abriréis a la suerte aunque venga a deshora?
¿Dejaréis vuestros lechos para bien de nosotros?
¡Porteros! A esa puerta fatal ha de acercarse
la suerte. Yo no sé si su semblante espanta;
me lo imagino alegre, jovial y divagado;
¡cuidad, no la toméis por una mariposa!
Y si el señor del siete o el del ciento catorce
dice que no recibe ni a un legado del Papa,
la dejaréis subir y llamar a los cuartos
aunque sean las tres de la noche y diluvie.

Suena el timbre. ¡Acudid! ¿Quién llamó? ¿No sabéis?
Hay que pedir el nombre o el número. Tal vez
era la suerte mía quien llamó. ¿Comprendéis?
Ahora, vuelta a esperar, arriba, en el sobrado.
Allí, batiendo palmas a la buena ocurrencia,
guiñando a las ociosas ideas y a los giros,
confiado en que puedo vencer a la existencia

con estudios, esquemas y cuadritos al óleo.
Si me buscan, llamadme. Siempre estoy para todos.
A un "alguien" solamente, no quiero recibir.
Pero, a ese "alguien" nunca portero alguno ve:
llega, sube, penetra sin llave, y nos apaga.
¿Qué portero podrá detener a la Muerte?

Porteros, porteritos, si yo fuese Gobierno
educaría vuestras almas con preferencia;
llegarían a porteros los más finos espíritus,
los que saben mirar y comprender al prójimo.
Vosotros no sabéis que el cerrar o el abrir
la puerta es cosa seria y muy trascendental.
Fijaos en los porteros que escogió el Creador:
San Miguel, al principio, y San Pedro, al final.
¡San Miguel! —¡Nada menos!— Un Arcángel de oro,
con espada flamígera y un ímpetu de toro.
Y San Pedro —¿qué tal?— un pescador de apólogo
que, por Pentecostés, se convirtió en filólogo.

¡Porteros!, ese hombre indeciso y premioso
no es ningún malhechor, ni siquiera un pobrete,
es todo un paladín de la desconfianza,
un hombre que valora en poco su valer.
¡Porteros! ¡Ahora bajo! Se me olvidó el dinero.
¡Un segundo!... Decidle al cochero que espere.
¿Estarán hoy abiertas las cantinas del Prado?
¿Y la floristería? Tengo que comprar flores;
porque la niña verde —verde y rosa— vendrá,
con sus ojos azules a que yo se los copie.
¡Porteros!, si ella viene, prestadle una sillita,
y que os cuente la historia de su gato canelo.

¡Porteros!, los semblantes nos engañan a veces.
Y también los magníficos trajes recién planchados.
¡Discernir, distinguir!... Yo fundaré algún día
una Escuela Mayor para el Discernimiento.
Todos iréis a ella. Y viviréis gozosos
averiguando, a simple examen visual,
quién lleva una pistola en el fondo del alma
o quién es miel rosada bajo su barba fosca.
¡Porteros! Los porteros del siglo veintiuno
han de ser más que Freud o que el inglés astuto;
han de mirar los ojos y saber quién es quién.
Y han de dar el paquete, o el recado, sin voz.
¡Porteros!, en el vértice de la Sabiduría
unos ojos serenos miran lo del futuro.

(Una alcancía de barro cae por el hueco de la escalera y se rompe con estrépito. Los porteros dicen: "¡Esos niños del quinto piso!..." El cantor prosigue)

Porteros, en los árboles hay criaturas también;
son nidos nuestros cuartos, llenos de pajaritos.
¿Y qué mayor ventura que lanzar a los aires
lo que, de tan sobado, nos resulta enfadoso?
Sí, porteros, dejad su retozo a los pájaros;
que escriban en paredes o en la comba del cielo;
que tiren alcancías o piquen una estrella;
lo rebelde en el niño es asomo de hombre;
aurora de varón hay en la rebeldía.
¡Porteros, quien os habla es ya como la luna,
un cuerpo errante y frío, en rolde a la escalera.
Si fuera jovencita la luna, tiraría
un cerdito de barro sobre el planeta jefe.
Barred ese que el niño rompió después de amarlo
y olvidad las diablura, que son buenos albores.
¡Porteros, ese coche... Subo y bajo en seguida!

(Mientras sube y baja, va pensando)

Los porteros de España son hoy malos esbirros;
les hacen delatar, espiar y vender.
¡Qué maldad, oh porteros, cuidadosos dragones,
hechos para celar estos nidos humanos!

¡Porteros, los que sois de casas linajudas,
barbones y enfundados en profundas levitas;
porteros del colegio y la Universidad,
medio mugrosos, pero con gorra galoneada;
porteros de jardines, con su vara de mando;
atléticos porteros del cabaret lujoso;
porteros de la casa de pisos —mi portero—,
si no sois lealtad, seréis basura humana.

Ya me voy. ¡Hasta luego! Volveré con sus flores.
Si ella viene, que espere sentada en la sillita.
No me tardo. Ya siento el perfume del ramo.
Ya me brincan las notas azules del jacinto.
Qué misterio esta flor, con su nombre de hombre,
y, además, como el hombre, con razas de color;
si el hombre puede ser blanco, negro, amarillo,
el jacinto será blanco, lila o azul.
¿Qué otras flores azules recuerdo por sus nombres?
Sí, la vincapervinca, que como la violeta
bordeaba senderos en mi casa española.
Pero sale sobrando la nómina florera;

ya estoy aquí, delante del nipón Mat-zu-moto,
educador de flores; en este Paraíso
de luz, color, frescura y brisas perfumadas.
¡Qué portero feliz este nipón florista!
A la vez que portero, es dueño y mercader.
Tiene por inquilinos unos seres fugaces
que vende cuando alcanzan su máximo esplendor.
Pero estos inquilinos son sus propias criaturas;
¿cómo puede venderlos? ¿No les tiene cariño?
Ay, Mat-zu-moto, yo, como pintor te entiendo:
no vendemos un alma, cultivamos semillas
que encontramos dispuestas encima de la tierra.
Yo, como tú, soy amo, portero y mercader
de lo que voy creando con la eterna semilla.
Mat-zu-moto, unas flores azules; da lo mismo
la forma o el tamaño; busco la intimidad,
y a la vez la alegría, de ese color que siempre
se tuvo por cendal o telón de la gloria.
¡Tengo prisa, despáchame!... ¡Vengan! ¡Vengan! ¡Así!
Me llevo tu tesoro. Toma mis veinte pesos.
¡Cómprame tú, mañana, la tela donde puse
los ojos de la niña y la ilusión del arte.
Dar con una sonrisa lo que costó trabajo
y hasta lágrimas, vale a los ojos de Dios.
A lo menos, ayuda para seguir creando.
¡Salud, gran Mat-zu-moto, me voy con mi esperanza!

(Entra en un bar por botellas)

¿Dónde pongo estas flores mientras veo y espero
que una marca me insista en que la lleve a casa?
Las botellas son lindas meretrices que guiñan
a la lengua intranquila y al magín que se encrespa.
Dame ese obús de Whisky, aquel globo de Chianti,
y esas dos señoronas de Málaga y Cognac.
El Jerez no me gusta, pero la Manzanilla
retozona es de rito en los buenos coloquios.
¡Así! Con esto basta para mí, para ella
y para esa señora que se llama La Suerte.
Como es incorpórea no estorbará en la cita.
Yo la tengo invitada a todas mis funciones.
¡Buen hermano portero; por favor, a ese coche!...
¡Toma, por el mandado! ¡Qué bueno ser portero
donde hay tantos motivos de alegría locuela!
¡Adiós, adiós! El virus de la misantropía
no pisa estos umbrales tan bien espiritados.
¡Recuérdame en tus sordas libaciones, portero,
yo rezaré por ti cuando levante el codo.

(Regresando a casa)

¡Porteros! ¿no ha llegado? ¿Hay alguna noticia?
Llegará con la carta difunta y verdadera.
¿Por qué digo difunta? Las cartas no se mueren;
si son malas, se rompen y se tiran al aire.
¡Porteros!, tengo miedo de una carta difunta;
si veis que su color... Pero ¡qué disparate!
Aquí traigo las flores: papelillos azules,
trocitos de la mar o del cielo, ilusiones.
¡A subirlas!
Ya estamos. ¡Al florero! ¡Ajajá!
Un poquito de agua a sus finas gargantas,
a sus caules o cuellos, rayas de lápiz verde.

Los porteros dirán que yo estoy medio loco.
Tanto bajar, subir, preguntar y cantar,
esperar a la suerte, a la carta difunta
y a la niña modelo de los ojos azules
con un ramo de flores que ya son para nadie.

A estos pobres porteros les hace falta escuela.
Ahora estarán hablando del crimen o del robo.
Viven amedrentados, viven desconfiados,
con las cuerdas del bajo pecho en hipertensión.

Pero ¿no sufro yo de la misma dolencia?
Mis nervios ¿se relajan algún minuto al día?
Necesito aflojar este corsé de músculos
y sentarme entregado, con los brazos caídos.
Pensar en algo dulce, en la casa de campo.
Allí no había porteros; a la puerta acudíamos
todos los de la casa. ¡Nadie y todos porteros!
Así debiera ser. Pero... ¡estas poblaciones!...

¡Ojalá no viniera la carta que esperaba
¡Ojalá no vinieran la niña verde y rosa
ni la suerte locuela con cara distraída!
Yo necesito estar con los brazos caídos,
sentado frente al mar y olvidado de todo.
No ser portero mío durante muchos años
y hacer solicitudes para que se jubilen
a todos los porteros del mundo y otros mundos.
No ser portero mío. ¡No ser portero mío!
Dejar abierto el pecho y la frente a los aires,
que se lleven las cosas ancladas en sus cuevas.

EL CUENTO CUBANO ∘ CONTEMPORANEO ∘

POR SALVADOR BUENO

ESCRIBIR un estudio sobre los cuentistas cubanos atrae casi siempre una sonrisa mezcla de simpatía y maliciosa comprensión. "Pero si todos los cubanos somos cuentistas," dicen al conocer nuestros empeños. Esa especie que hace de nuestra particularísima idiosincrasia elaboradora continua de cuentos merece una explicación. En cualquier grupo o reunión donde se congreguen varios cubanos presenciaremos siempre cómo un individuo de pie chico, traje amplísimo y pelo ligeramente largo y ensortijado se agita desmesuradamente con gestos bruscos y rápido agitar de manos, y de cada uno de sus dedos le brota un cuento con una admirable y cínica frecuencia.

"Hacer cuentos" y "vivir del cuento" son expresiones corrientes entre nuestras gentes. El "vivir del cuento" es una forma de vida que se caracteriza precisamente por su carencia de forma; el que así vive no tiene rumbo ni dirección, sólo se sostiene gracias a esa facultad improvisadora y embaucante. Eso que llamamos "hacer cuentos," "ser cuentista," revela una falta de responsabilidad, de destino y vocación, de escepticismo y desesperanza que sufre nuestro pueblo por su frustrado destino de nación o por su especial psicología.

Se podría intentar hacer un ensayo sobre la distinción entre el cuento como género de vida y como género literario, pero ésta no es la ocasión. "Se miente más de la cuenta por falta de fantasía" decía Antonio Machado. El cuento, género literario, requiere una organización y amoldamiento de la imaginación, algo imposible de realizar con esa mentira que perdura en el género de vida que conocemos por "vivir del cuento."

Cronológicamente, el cuento contemporáneo en Cuba tiene que comenzar con nuestro siglo, aunque, con sus características específicamente nuevas, se inicia después de 1920.

Hojeando un viejo tomo de *Los mejores cuentos americanos* recopilados por Ventura García Calderón allá por la segunda decena de nuestro siglo, encontramos entre ellos cinco cuentos cubanos. Esos relatos nos pueden mostrar cómo era la producción cuentística a fines de la Colonia y en los primeros años de República. Una narración de la Avellaneda incluída en el volumen nos habla de su falta de matiz y de su sequedad en la narrativa. *Nené traviesa*, de José Martí, extraído de *La Edad de Oro*, extiende su espíritu juguetón e infantil que pocos han sabido recoger tan bien como el Apóstol. Los otros tres cuentos pertenecen a Manuel de la Cruz, Enrique Hernández Miyares y Jesús Castellanos. La nota común a todos ellos es la falta de fuerza y de vigor. Hacen un pobre papel entre otros cuentistas americanos como Javier de Viana.

Más adelantada nuestra centuria, fueron apareciendo nuevos cuentistas que ofrecen mayor interés, para quienes el escribir era una noble y persistente tarea. Sus temas eran universales, cosmopolitas, y el lenguaje empleado demostraba un firme conocimiento literario. Muchos de ellos habían estudiado en España y de la Península traían los giros y los métodos. Todo el grupo está dignamente representado por Alfonso Hernández Catá. Lo cubano en estos cuentos tenía un valor adyacente y circunstancial. Algunos admirablemente escritos y compuestos, con una temática pasional, de sentimientos raros y complicados, la acción y el desarrollo se asentaban, en ocasiones, en nuestro suelo, pero no era parte esencial en ellos. Después de los cultos escritores de

índole castiza, el cuento iba a sufrir un cambio radical en nuestras letras, aunque esta tendencia cosmopolita seguiría persistiendo.

Entre nosotros la crisis del cuento tradicional, de corte español y francés principalmente, comenzó alrededor de 1925.

Se abandonó el trato literario alejado de lo cubano que hasta entonces había prevalecido. Los mejores de nuestros narradores prefirieron la observación, el ojo en acecho a la circunstancia cubana, humilde, chabacana, rústica casi siempre, pero nuestra a fin de cuentas. Durante años esos narradores nuevos trasladaron a sus obras esas escenas, casi como bocetos y estudios, pero que resultaban trazos necesarios para una obra posterior más perfecta.

Este raudal de observaciones inéditas, de escenas cubanas antes no sorprendidas de la ciudad y del campo, invadieron nuestros cuentos. Desde los relatos de Luis Felipe Rodríguez, la ancha senda de lo nativo penetró con violencia y salpicó todo cuento nuevo que aparecía. Todos los temas, lo negro, lo social, el campesino, la penetración imperialista, asumían una apariencia superficial, de mero costumbrismo, de relato documental y anecdótico. El detalle, el asunto, era preferido, siempre que reflejara una situación cubana, indígena.

Muchas tendencias nacieron de esta nueva posición de nuestros cuentistas. De ella brotaron los cuentos de índole social, proletarios, de temas vernáculos y folklóricos, de costumbrismo ciudadano, de humorismo criticista. Todos ellos poseían un denominador común: la atención al reloj histórico, a la circunstancia social.

Nuestro cuento puede ofrecer al mundo, como nuestra pintura más reciente, un múltiple y policromado panorama de excelentes narradores. Su cercanía y actualidad hacen imposible estrenar una jerarquía entre ellos. Muchas y variadas tendencias pueden avistarse: vemos la abundante y concurrida corriente social de Luis Felipe Rodríguez y Carlos Montenegro, los cuentos marítimos de Enrique Serpa, la vivacidad deportiva de Pablo de la Torriente Brau, los sintéticos cuadros campesinos de Onelio Jorge Cardoso, la mullida ironía pantuflar de Miguel de Marcos, el cuento grotesco de Félix Pita Rodríguez, las leyendas negras de Lydia Cabrera y Rómulo Lachatañeré, la novedosa complejidad formal de Novás Calvo, los prometedores cuentos de Carballido Rey, las aportaciones costumbristas de Soloni, de Carlos Fernández Conde, de Federico de Ibarzábal, etc.

Las mujeres también llevaron su voz al cuento moderno con Flora Díaz Parrado, Rosa Hilda Zell, Teté Casuso y otras.

Después de 1935 un grupo renovador se ha acercado al cuento respondiendo a muy nuevos métodos, para realizar, como ha dicho uno de ellos, Cintio Vitier, "un replanteamiento radical de nuestros materiales y medios expresivos" que efectúan primordialmente en la poesía. Sus narraciones denotan una gran fuerza verbal, de altos y alquitarados valores poéticos, unida a una visión retorcida e inaudita de la realidad. Las transparentes influencias de Kafka, Rilke, Gómez de la Serna y Borges, el argentino, nos dan idea de sus producciones. Destaquemos, entre ellos, algunos relatos de Enrique Labrador Ruiz, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, en quien despunta una clara y equilibrada labor narrativa.

Todos esos elementos y tendencias, que hemos enumerado, son trazos y apuntes indispensables para que el cuento cubano conserve una amplia y abundante riqueza de matices.

Este trabajo quiere ser primicia de una futura y valorativa "Antología del cuento cubano." Como fase preliminar de ella pasemos a caracterizar la obra de cuatro cuentistas cubanos.

LUIS FELIPE RODRIGUEZ

El rasgo esencial que distingue la obra de Luis Felipe Rodríguez es su acento humano, su cálido "ejercicio de simpatía humana." En el hombre de carne y hueso se

centra su interés, y ese hombre atraerá más fuertemente su atención si se halla en lucha con las convenciones sociales o con el imperativo económico. Su libro sobre las opiniones de Damián Paredes ya lo inicia en esa tendencia, aunque en forma más bien de costumbrista pueblerino. Los cuentos de "La Pascua de la tierra natal" no son todavía ejemplo de las luchas sociales, sino que, según su propio autor, son eco fiel de la voz telúrica sin implicaciones políticas ni económicas. Ese acercamiento a la persona lo realiza por medio de la ironía y el humorismo, que son más bien aproximaciones de flanqueo que contacto frontal, pues la ironía indica una supuesta creencia en algo que en lo íntimo no se cree y se desprecia.

Los *Relatos de Marcos Antilla* son la piedra angular del moderno cuento en Cuba. El artista se ha acercado a su tierra y con los materiales que ella le ofrece elabora su arte, con la arcilla indígena y peculiar amasa sus relatos, testigos de su tragedia. *Marcos Antilla* fué, a su aparición, saludado y ubicado convenientemente, con sabias y acertadas observaciones, por Juan Marinello. Todavía hoy podemos señalarlo como iniciador y guía de toda nuestra cuentística cubana.

Marcos Antilla, el cubano, recuerda el lejano Don Segundo cuando emprende el relato de sus desventuras al calor de una fogata o acostado de espaldas en el suelo frente a frente al cielo antillano. Su martirio no lo ha soportado solamente en su isla, lo ha oprimido en todos los países hermanos, así constaba cómo en todas partes los calibanes se unen y no tienen fisonomía y patria propia. Luis Felipe, iniciado en las letras bajo el ademán elegante de Rodó, toma la dirección opuesta viendo que aquella división arbitraria del maestro uruguayo era unilateral; no reflejaba cabalmente la agonía de nuestros países.

Creemos que estas narraciones pueden ser calificadas como "martirologio del cañaveral," según la precisa etimología de esta palabra, pues son testigos, a veces demasiado conscientes y avisados, de las luchas y quehaceres de nuestra gente del campo, desposeídos de sus tierras y hacinados en barracones para servir de instrumentos en la producción de la caña.

Todos los habitantes de sus cuentos sufren la herida cruel de la explotación económica, la saña plutocrática se ceba en sus hijos, en sus deudos; caen los amigos bajo el sol abrasador, quedan en el hospital y el cementerio despojos de hombres y pueblos esquilmados por la zarpa hiriente y enemiga. Ellos no son conscientes de la realidad económica que los abate, no hallan —sumidos en la ruina física y moral— relación entre los hechos repetidos, ante los gestos capciosos reiterados. Sólo Margarito, el joven protagonista del último cuento, establece la plena inteligencia del hecho cubano, de la economía azucarera cubana. Ese nacer de Margarito a la comprensión de la historia nuestra es, acaso, el único signo prometedor y optimista que hallamos en estos relatos.

El otro que delata la plena consciencia de la explotación azucarera, es el propio Marcos Antilla. Mas éste no tiene ni presenta aquel desarrollo paulatino por el cual atraviesa Margarito hasta llegar a interpretar la problemática de su tierra. Esta dramática evolución del muchacho guajiro hace de ese postrer cuento uno de los más interesantes del libro; la conciencia de su pugnacidad se va haciendo en el ánimo del joven, y el lector, entusiasmado, ve deslizar ante su vista esta experiencia a la vez amarga y reconfortante.

Marcos Antilla se nos da ya hecho, con conciencia plena y cabal del caso cubano, tiene completamente formada la visión social antimperialista con la que juzga e interpreta todo suceso que ante él se desarrolla; en su lenguaje, que es el de Luis Felipe, se reconoce una amplia lectura de libros sociológicos; en el tono de su narración se marca un seguro y poco disimulado anhelo de convencer y propagar, alejándose de lo meramente narrativo.

Si hay que alabar esa investigación se-

vera que Luis Felipe Rodríguez realiza con la industria del azúcar, deploramos que haya incorporado tan densamente esos estudios a sus cuentos, pues el análisis social, en ocasiones, mata la dinámica novelesca, destruyéndose la ficción en aras de lo ancilar que toma preponderancia en la mayoría de sus relatos. El lenguaje empleado los acerca más al género ensayístico que lo que fuera de desear en una ficción novelesca. Es verdad que la técnica sencilla y directa con que están construídos facilita el leve desarrollo que conduce rápidamente al final, casi siempre sórdido y miserable.

Ante la realidad bullente y contradictoria coloca siempre Marcos Antilla sus espejuelos de sociólogo novel y estos lentes científicos acusan una divergencia entre la clara trayectoria de la creación novelesca y el documento veraz y fundamentado. Y ese efecto enjuto y descarnado de documento brota también de los mismos orígenes del libro; no encontramos nada que sea privativo de un mundo de ficción, de realidad peculiar a un cuento, sino que todo toma las lógicas e inexorables medidas del mundo de la naturaleza; no hay un mito, un asomo de fantasía, las chimeneas del central azucarero, en el cuento así titulado, caen derribadas sobre el ingeniero norteamericano a virtud de las leyes naturales de la gravedad y de la inercia, no por los obscuros anhelos que palpitan en los pechos de los trabajadores blancos y negros, cubanos y extranjeros, que contemplan la escena.

En Luis Felipe Rodríguez es indudable el impulso, el motor novelesco. Sabe captar con gesto infalible ese conjunto de hechos que logran integrar un cuento, y después, consigue moldear esos elementos en una sintética narración. La síntesis es el modo integral del cuentista; sin él podrá ser buen escritor, un novelista excelente, pero nunca llegará a producir un cuento excepcional.

La senda trazada por el autor de *Ciénaga* sirvió de amplia vía a los cuentistas posteriores. El dió la señal para hincar la pupila penetrante en nuestra diaria convivencia, en el dolor y el drama de nuestros medios de producción; hacia ellos, pues, se volvió la atención de los nuevos escritores. Si su obra es principalmente rural, y la explotación que describe, la azucarera, otro autor amplió su mirada a nuevos horizontes isleños y expresó con fuerte tono, casi con rudeza, otros aspectos del ambiente social criollo. Nos referimos a Carlos Montenegro.

2. CARLOS MONTENEGRO

La huella de la tierra española se conserva, pervive aún en algunos relatos de nuestros narradores basados en recuerdos infantiles, en experiencia de la niñez. De Galicia, aposento de la nostalgia y el ensueño, nos llegaron dos de nuestros cuentistas mayores: Carlos Montenegro y Lino Novás Calvo. El lugar del nacimiento asoma en algún relato de Novás ("La primera lección") en las aventuras marítimas que predominan desde "El Negrero" y, singularmente, en la atmósfera irreal en que flotan sus personajes, neblina y bruma, acaso, de las rías gallegas que se conservan en sus cuentos cubanos.

A través del mar también nos llegó Carlos Montenegro. Su primer libro *El renuevo* ofrece, por contraste; cuentos de hombres libres y cuentos de presidiarios. Entre ambas corrientes contrarias se deslizó la vida del autor: entre aquellos que viven y se desenvuelven en un gran espacio, en el ancho mar, y entre los que padecen limitados por las cuatro paredes del presidio.

En estos primeros cuentos se hallan aquellos recuerdos de la lejana tierra natal que nos entregan una realidad aldeana española: el cura, la pesca, la bruja, la tía regañona y beata, el padre hosco, la madre cubana y tierna, el niño rebelde y audaz.

Después, anegándolo todo, como un gran personaje romántico, el mar. El mar, espectador grave e impasible, presencia las luchas de los hombres, las intrigas bajas, los dramas sórdidos de las sentinas. Y entre tanto tema denigrante e infame asoman las páginas poemáticas, insólitas, de "El hijo

del mar," cuya añoranza marina y su ambiente nos recuerdan los versos amorosos, plenos de algas y brisas marineras de Rafael Alberti.

La forma en que Carlos Montenegro desarrolla sus cuentos semeja los gestos limpios de un gimnasta. El vigor, la fuerza empleada en ellos, el trato directo y simple con los hechos, unido a la menor cantidad posible de literatura, en lo que tiene ésta de superficialidad, producen unos relatos esquemáticos, duros, en que sus elementos se colocan sin inútiles digresiones, en que el tema se desenvuelve en un solo ritmo rápido.

En *Dos barcos*, su segundo libro, continúa la temática del mar y la prisión, pero ha disminuído notablemente la intensidad trágica, ya porque el autor ha dejado de sufrir los rigores del régimen penitenciario, ya por tener una intención clara de propaganda sectaria que atempera los mejores empeños artísticos. Se añade, además, el tema antimperialista; eran los años combativos de 1934.

Siete años más tarde (1941) publica su tercer libro, *Los héroes*, que vuelve a alcanzar los valores dramáticos de los cuentos iniciales. Un epígrafe de Plutarco da la tónica a los relatos de la guerra de independencia que integran la mayoría del volumen; una finalidad paradigmática, de modelo ciudadano, inspira estos cuentos de insurrectos.

Los hombres de la manigua, el héroe humilde, el general que manda por derecho natural, el "agachao" que ayuda desde la población dominada por los españoles, todos, tienen esa presencia nítida, sin luces que desfiguren o mejoren, como un retrato efectuado por sorpresa, que caracteriza a los personajes de Carlos Montenegro.

Los cuentos con que concluye el tomo se cuentan entre los mejores del autor. Particularmente el último, "La ráfaga," nos parece de verdadera estimación. La exposición del ambiente campesino, del estado psicológico del protagonista, la composición de su trama y sobre todo el final inesperado, más bien sugerido que expresado, hacen de este relato un modelo del género, un trazo más para el inexistente perfil normativo del cuento.

3. ENRIQUE SERPA

El mar también irrumpió con fuerza en los relatos de Enrique Serpa. Si las narraciones marítimas de Montenegro se desarrollan entre tripulantes de buques de carga, los de Enrique Serpa se asientan más cercanos a la tierra, entre pescadores casi todos ellos.

Su novela *Contrabando*, con el paisaje fotográfico del mar por fondo y los personajes arquetípicos y contrastantes, es una de las más vigorosas obras escritas en Cuba. Su naturalismo a lo Zola se ve realzado por agudas observaciones de la circunstancia cubana y con imágenes rápidas y certeras derivadas de ella. Añadamos a eso la inclusión del "monólogo interior" que, derivado de Joyce, hace en esa novela un ensayo cubano.

El volumen de cuentos *Felisa y yo* presenta una variada colección con temas muy disímiles. El cuento que da nombre al libro se destaca entre todos por la gran pericia demostrada en el empleo del idioma; hay un regusto verbal, un regodeo en las formas bellas de la prosa. En Serpa hallamos frecuentemente metáforas que semejan, por su aliento irónico y grotesco, a las usadas por los ultraístas españoles. Por ejemplo: "Los ángeles juegan al futbol con la luna."

Si exceptuamos los dos cuentos de pescadores "Aletas de tiburón" y "La Aguja" y algún otro, el sexo mueve la trama de los restantes. Serpa, en eso, persiste en la senda inaugurada por Maupassant y otros cuentistas franceses finiseculares.

4. LINO NOVAS CALVO

Los tres autores que hasta aquí hemos revisado, tienen una misma trayectoria social, sus temas son de índole colectiva. Este que ahora vamos a tratar, además de estos

materiales sociales, imprime una técnica nueva, una nueva forma y método al cuento

Lino Novás ha publicado *El negrero*, una biografía llena de color y aventura, una colección de cuentos, *La luna nona*, y está al aparecer una antología titulada "Cayo Canas" donde incluye "Un dedo encima" que fuera premiado en el primer concurso "Hernández Catá" en 1942.

En sus relatos pueden distinguirse con facilidad dos géneros distintos, pero no opuestos; los cuentos en que dominan las aventuras y los que desnudan la vida subconsciente de un hombre, aunque en la mayoría ambas tendencias se mezclan sin poder dictaminar una preferencia por alguna de ellas.

Para poder gustar la obra narrativa de Novás Calvo es necesario que antes hayamos leído toda la literatura imaginativa contemporánea, Proust, Joyce, Lawrence, y a los novelistas norteamericanos más avanzados: Anderson, Faulkner, Hemingway.

En los cuentos agrupados en *La luna nona* se pone de inmediato en evidencia la honda tensión dramática que se mantiene a lo largo de los relatos. Está justificado el decir que Lino ronda las fronteras de lo melodramático, sin penetrar en ese terreno a virtud de su técnica novísima y a la seguridad de su buen sentido artístico; esperamos a cada instante un desenlace trágico, pero el momento llega sin que adquiera esos relieves inauditos que aparenta anunciar la atmósfera en que se desenvuelve. Ese ambiente irreal, de neblina, que rodea a los personajes, le da a sus cuentos formas de sueño; los hombres flotan en la densa niebla de la narración. Esa carencia de luz, ese matiz grisáceo nos traen reminiscencias de la pintura de Ponce o de Víctor Manuel.

Lino nos va relatando su cuento en un tono sencillo, simple, con humildad franciscana, en una forma que parece que a regañadientes le va saliendo su relato. Y es su mejor ejecución esa que oculta su segura intención de parecer desmañado, aliterario, como si las palabras le fueran saliendo a borbotones, supremo artificio que disimula el método que, como oculta corriente subterránea, se advierte en sus relatos.:

Lino Novás pertenece a la especie de "los escritores de cosas." Las cosas, los gestos, los objetos menudos, las acciones pequeñas e imperceptibles adquieren en su obra una alta estimación y trascendencia. La pupila del artista no se pasea sobre el mundo pasando a lo largo como un espejo ambulante y nómada; se acerca de tal modo a los objetos, que el realismo se convierte en un infrarrealismo, debido que, al cambiar la perspectiva, las minúsculas partículas de la realidad toman características enormes y dimensiones extraordinarias. De ahí la densidad de sus cuentos. Esa minuciosidad, ese detallismo son rasgos distintivos de todos sus relatos.

Los seres minúsculos y microscópicos advienen protagonistas y pasan al primer plano; no quedan inmovilizados por el escalpelc penetrante, pues no son temas de estudio de un científico, sino que la vida le brota de un artista, y éste, los deja agitarse y vivir a su modo, independientes de su voluntad. Por eso creemos que el arte de Novás debe ser calificado como un "realismo mágico." Ese realismo mágico explica esa naturaleza nueva, esa visualidad renovada, que experimentamos al penetrar en sus cuentos. Y a eso tenemos que añadir la forma literaria empleada, que nos produce la sensación de que esas cosas, que a tal tamaño han llegado, se consideran autónomas del intelecto, ellas solas, con su potestad, dominantes en un cosmos no humano, donde gobiernan apartadas de la mente y los sentidos del hombre.

Otro método también utiliza con frecuencia Novás. Consiste en sugerir determinados estados psicológicos mediante la presentación sucesiva de gestos y acciones que hacen vislumbrar lo que sucede en la mente del personaje. Dicha técnica ha sido utilizada con positivo éxito por los mejores directores de cine. Si dicha forma artística se asemeja, salvando las distancias en la expresión utilizada, a la manera cinematográfica, en el corte y ensamblamiento de las escenas, en

la sucesión rápida y ceñida de los acontecimientos, o en la morosa detención en algunas de ellas, que en general aparentan lo que en el cine llámase "montaje," igualmente posee rango cinemático la representación de ciertos momentos que parecen la esquematización literaria de imágenes visuales captadas a través del ojo del creador de la cámara, musa del cine.

Muchos pormenores más podríamos citar de estos relatos. Podríamos hablar de ciertas metáforas o imágenes de procedencia popular y contenido grosero, del paisaje estilizado y breve que apunta en algunos de ellos, de varios retratos, como la pintura surrealista del capitán Amiana, y con amplitud, de los contenidos sociales que encierran sus narraciones.

Un amplio e interesantísimo comentario podríamos extender de muchos de sus cuentos: de *La luna nona*, de *La noche de Ramón Yendía*, de *La visión de Tamaría*. En Lino Novás Calvo vale sobremanera la búsqueda incesante de una técnica mejor, de un instrumento más apto para captar la realidad nuestra. En él hallamos unificada la forma más estricta y trabajada con la anécdota, la problemática y las gentes cubanas, recogidas por la mano fina y ágil de un verdadero creador. De él esperamos la novela cubana esencial que podamos parangonear con las mejores del continente.



ALGUNAS REFLEXIONES A PROPOSITO DE LA PINTURA DE ALICE PAALEN

o POR CESAR MORO o

Señaló lugares apartados
Sebastián de la Parra

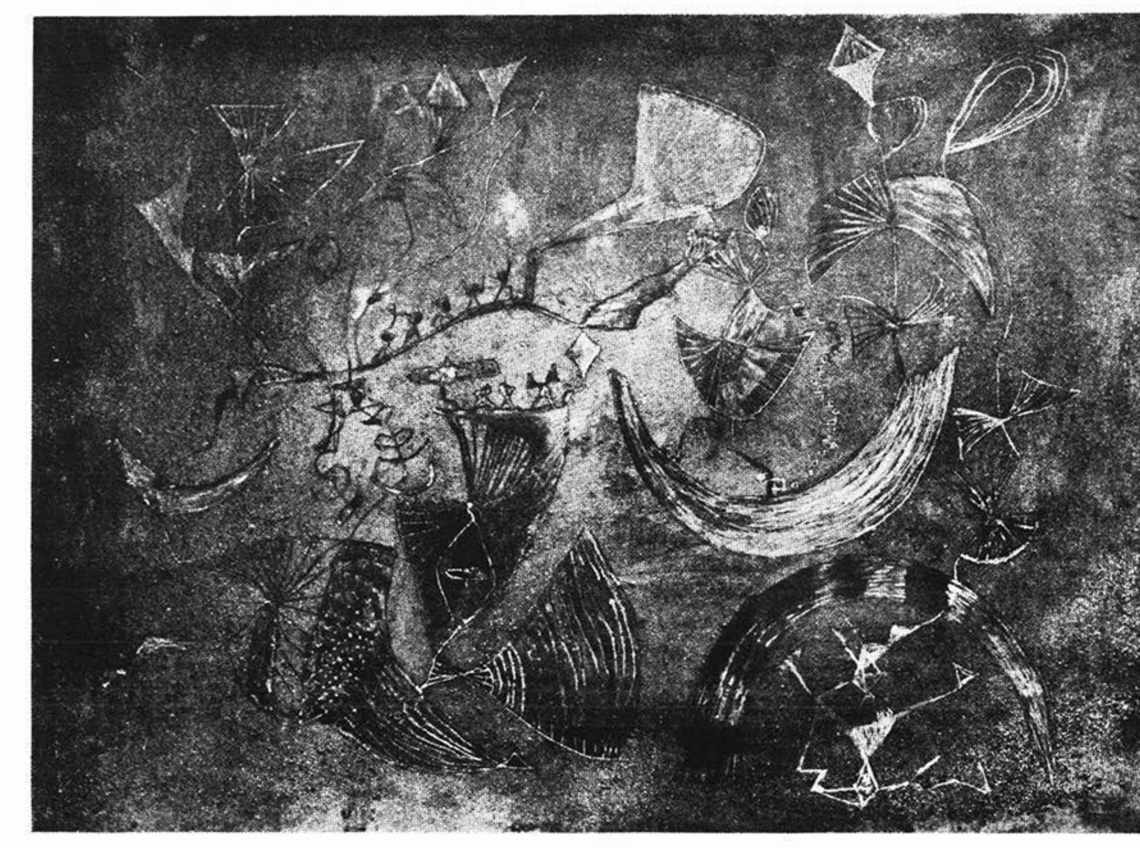
EL OSTRACISMO de la anécdota, la sobriedad en los temas, para llamarlos de algún modo, el mundo mental, anímico o sensorial donde los asuntos se originan no permiten jamás, sin embargo, que la pintura de Alice Rahon Paalen sea asimilable al dominio yermo, glacial, de la pintura abstracta. Ahí la ausencia de drama hace del cuadro la extensión árida de un problema geométrico en la que volúmenes o superficies coloreadas son los únicos elementos en acción y los actores mudos e inmóviles de una presentación estática.

La pintura de Alice Rahon Paalen nos parece mucho más próxima, guardando todas sus diferencias, a la pintura de un Bonnard, por ejemplo, que a las especulaciones, por sabias y cerebrales que sean ellas, de un Wasili Kandinski o de sus secuaces. El pintor, en este caso, elige un tema o es, más bien, solicitado, urgido por un tema, por un microcosmos, por una visión extrarretineana y trata de llegar a él, a ella, de captarla, de hacerla, de acercarnos a él con igual amor, con igual preocupación cromática, idénticamente ocupado por la valoración de la luz, excelsa creadora, y de la sombra como, para seguir citando nuestro primer ejemplo, procede Bonnard al trabajar su cocina sublime de naturalezas muertas, ventanas abiertas, o retratos.

Partiendo de un punto *X* del mundo íntimo, psíquico, espiritual o sensorial, el pintor se entrega de lleno, plenamente gozoso, a su tarea de hacer tangibles, vivientes, concretos, los volúmenes, las formas, la transparencia, la distancia y el color de su deseo. ¿Quién, abiertos o cerrados los ojos, no había entrevisto, en su estado caótico, increado, las formas que el pintor desenvuelve, desarrolla, trabaja y hace objetivas en sus cuadros?

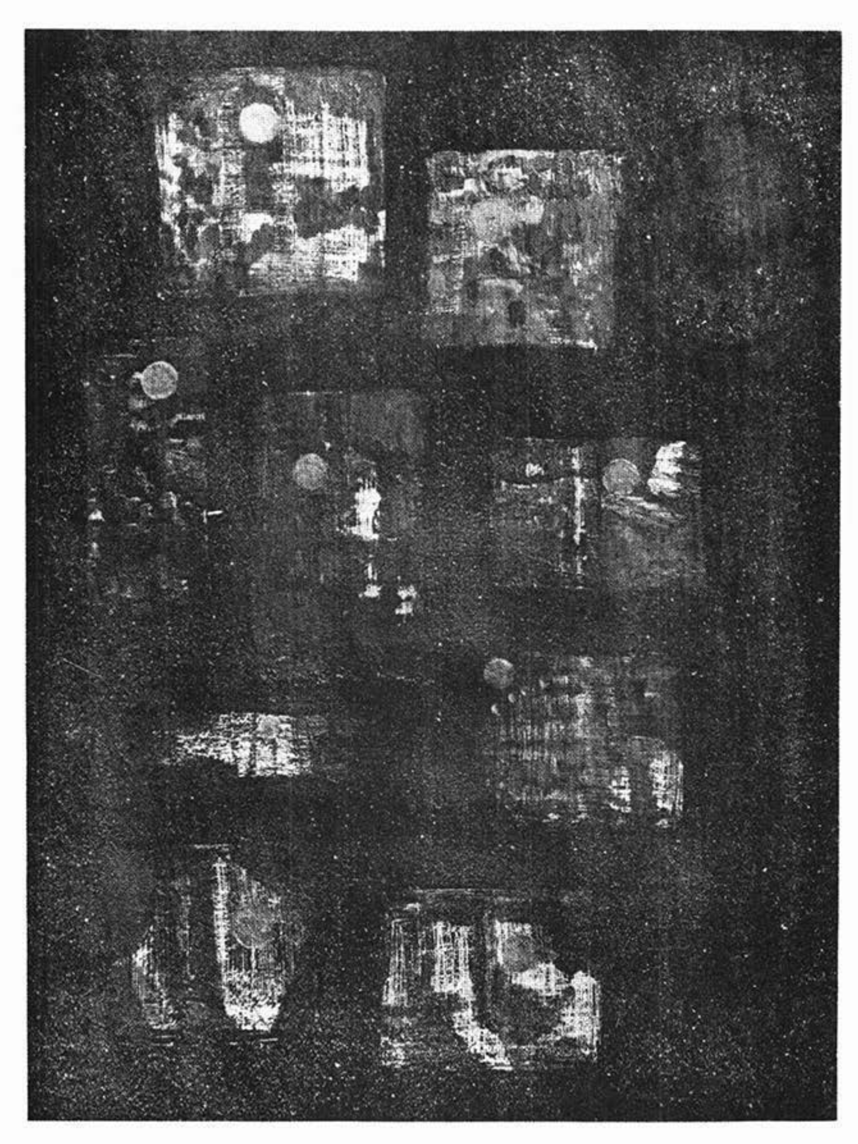
Todo un sector, a la vez partícipe de la epidermis, del subsuelo, del mineral y de la nube, casi inédito en la pintura, en la sensación, casi pudiéramos decir inédito, entra en movimiento, constituye el venero al cual descenderá el Artista a vivir sus días con sus noches elaborando el ropaje rutilante o contenido, voluntariamente a la sordina, modesto, como el plumaje del ave más rara, a veces, que vista los fantasmas vaporosos del juego eterno de la luz y de la sombra sobre un muro, sobre el agua, sobre el aire o sobre el cielo en ignición de las ciudades, para que hasta nosotros lleguen y no se disipen las efímeras representaciones esenciales en lo que tarda un prolongado abrir y cerrar de ojos.

La experiencia intelectual, particularmente en la pintura, está entrañablemente ligada a la experiencia infantil del hombre. Más tarde, en su madurez, a las experiencias fugaces del insomnio, de la enfermedad física, a ciertas formas, más o menos atenuadas, de neurosis, de obsesión nostálgica del paraíso perdido.



Oleo — La Nuit Hindoue — Alice Paalen

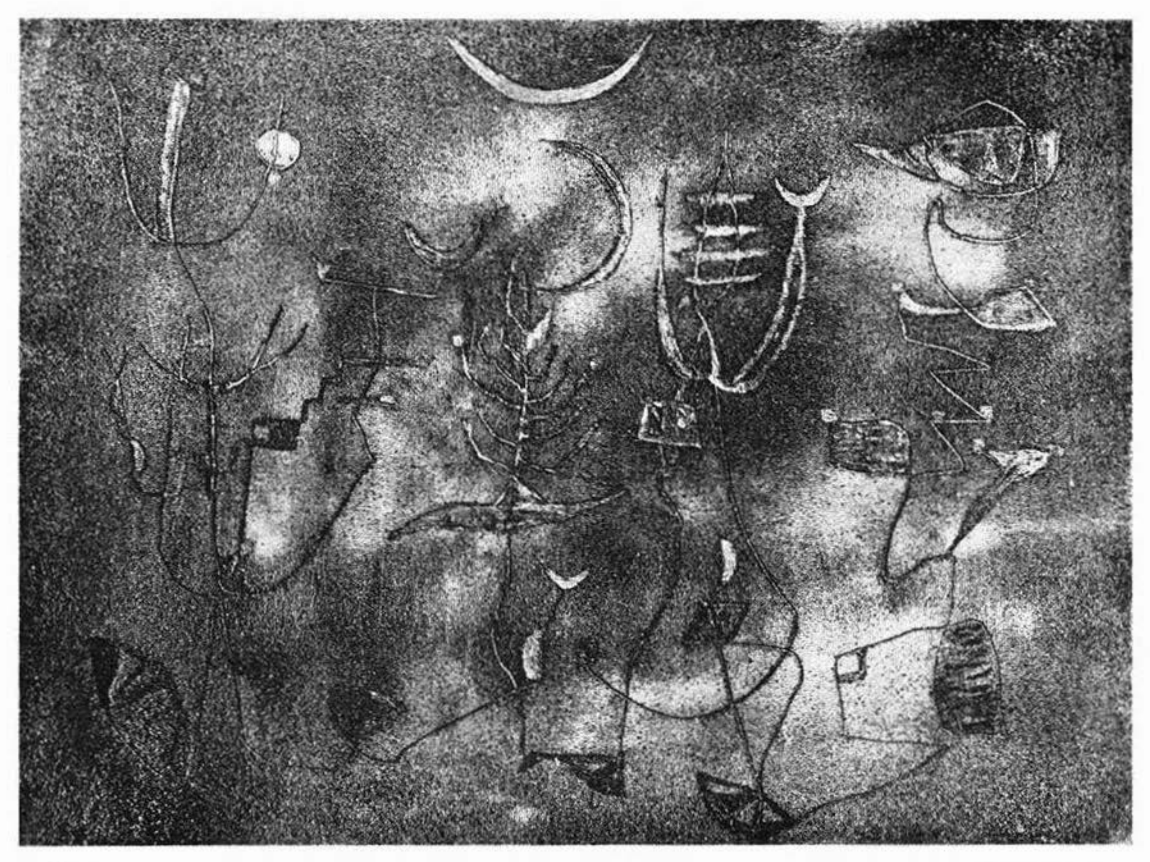
Lámina II



Oleo — Alice Paalen

La Lune et son Reflet

Lámina III

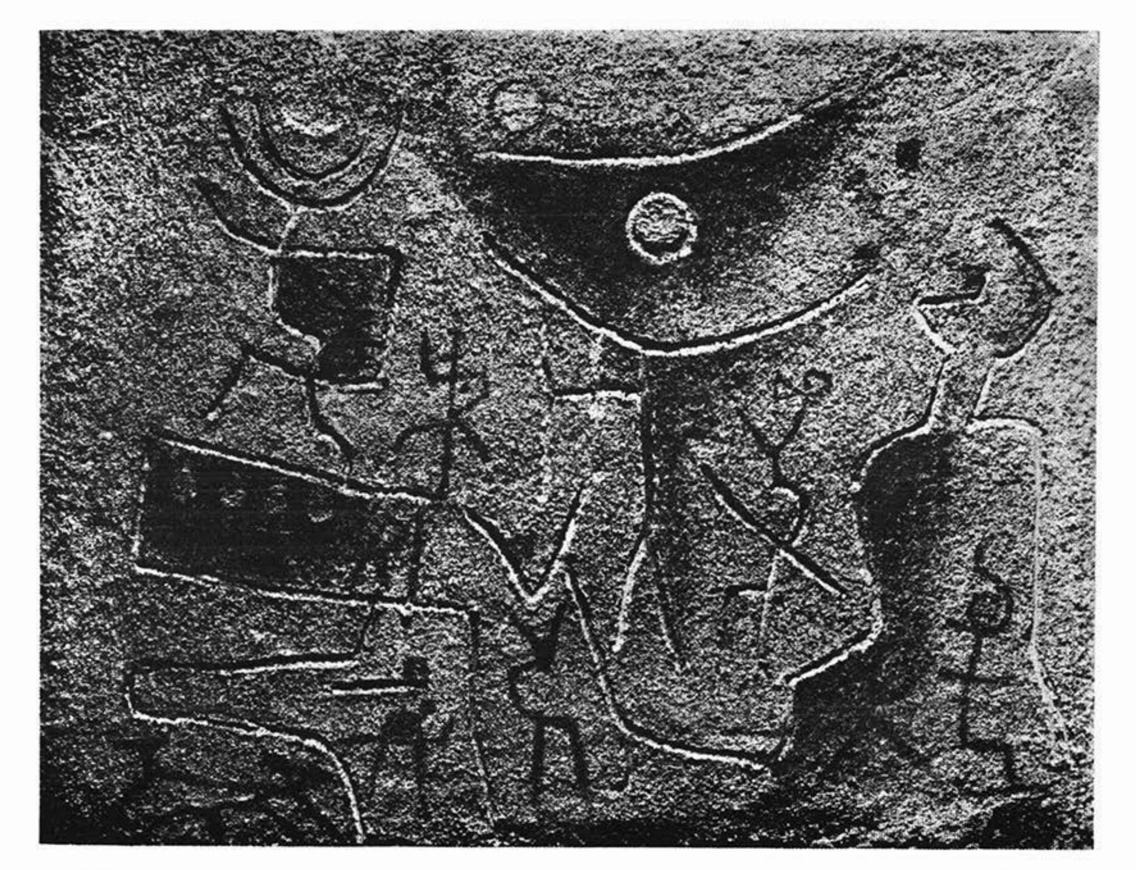


Oleo — Alice Paalen

La Promenade

Lámina IV

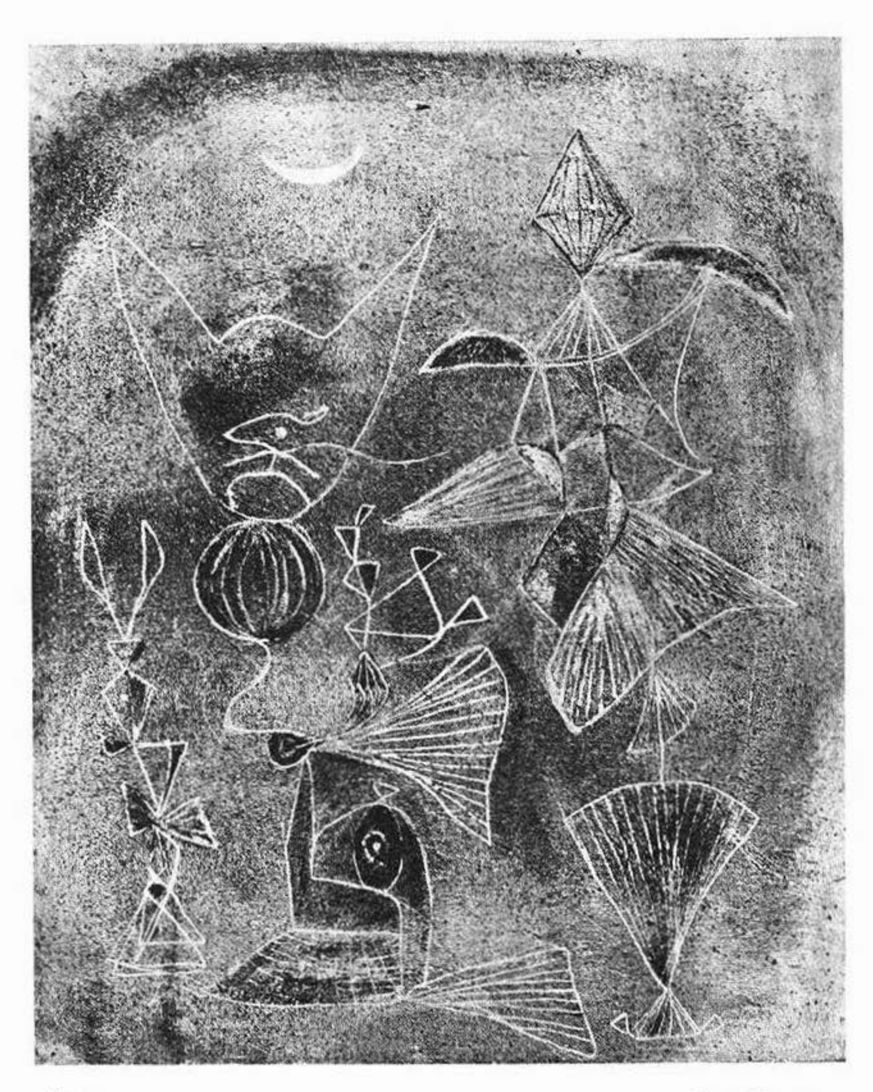
Lámina V



Oleo

Le Cyclope

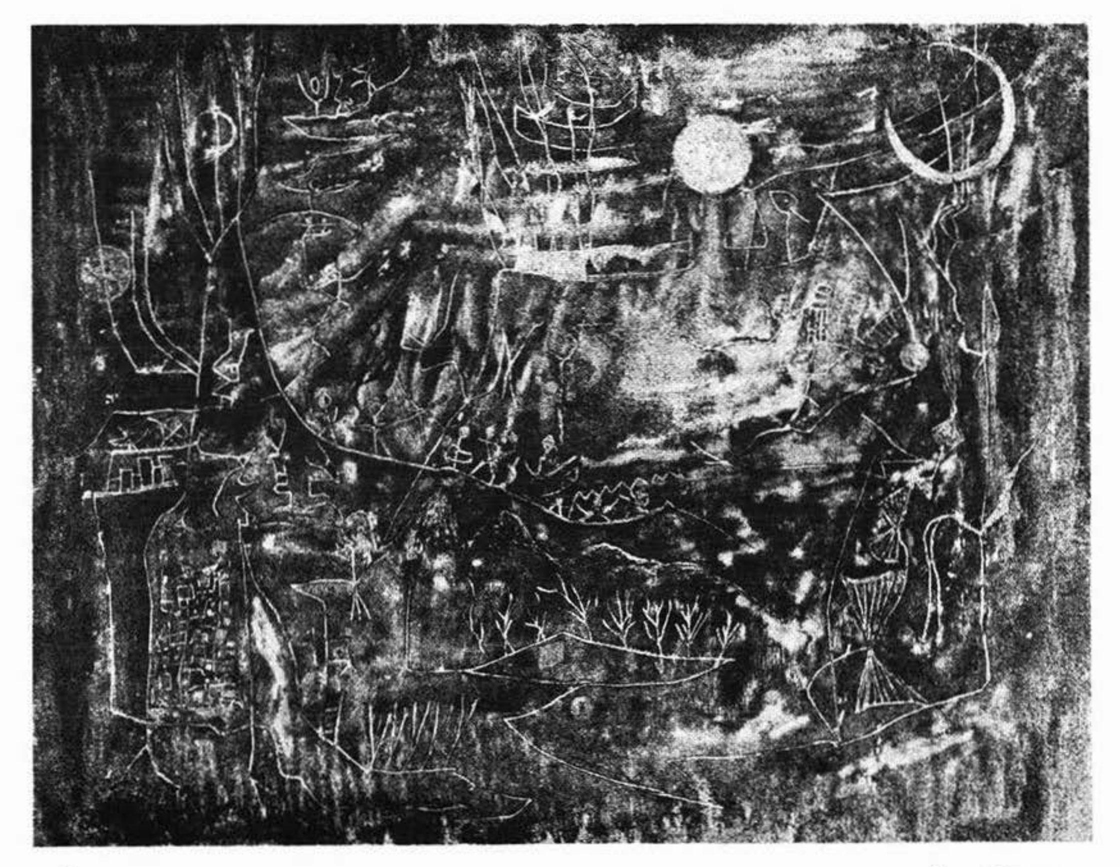
Alice Paalen



Oleo — Alice Paalen

La Souris

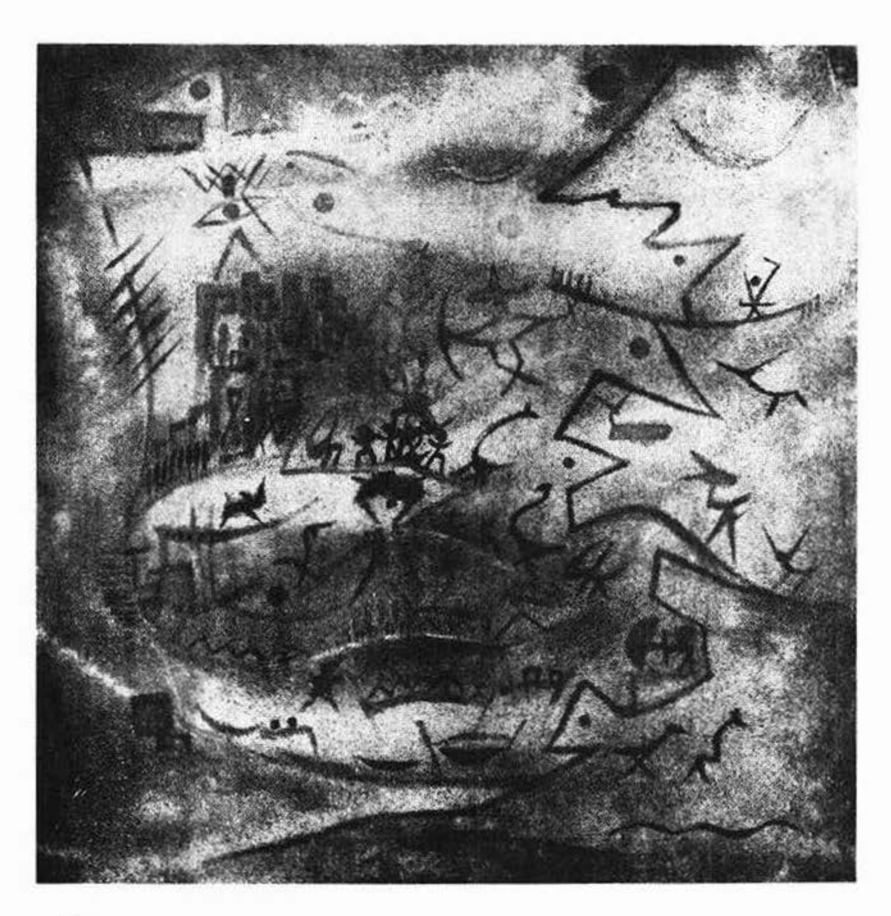
Lámina VII



Oleo

La Fiesta de Abril

Alice Paalen



OLEO — ALICE PAALEN

OUT OF AFRICA

Lámina VIII



Alice Paalen

Twilight

Oleo

Lámina IX

Espectadores frívolos, al no ver anécdota al frente, defraudados y ansiosos de encontrar la fórmula clasificadora cómoda, no tardarán en llamar en su ayuda a la pintura abstracta o decorativa. La pintura de Alice Rahon Paalen no es —a Dios gracias— ni abstracta, ni decorativa. Si fuera decorativa no sería pintura. Imaginemos, por un perverso esfuerzo voluntario, esta pintura en su aplicación decorativa. El efecto sería desastroso, catastrófico, para el objeto sobre el cual actuara la pintura. Tal digresión sobre decoración, absolutamente impropia al tratar de pintura, es una concesión a las personas, o mal intencionadas, o falazmente perezosas, que dejan hablar sus lenguas olvidando el sabio consejo de Oriente: *Da siete veces vuelta a tu lengua, antes de hablar.*

Toda pintura es diálogo de luz y sombra. ¿Triunfa la luz, o vencedora es aquí la sombra? ¿La mortecina luz que hace visibles tan cabales, tan perfectos microcosmos es testimonio apenas de la pasajera, de la momentánea clarividencia del hombre en sus dramáticas relaciones con los mundos exterior e interior?

En la obra expuesta de Alice Rahon Paalen hay diversas valoraciones bien definidas, con todas las zonas intermediarias ricas en matices de unión, de transición, que evitan el cambio brusco, el choque, impropios de la fluidez de un arte adulto.

A través del recuerdo, sujeto a tales fallas, a tales falsas rememoraciones, creemos poder establecer algunas de las valoraciones cromáticas. Entre ellas, una rica en tierras rojas, en ocres, con toques ligeros de amarillos, de verdes, de azul como en: "El Equilibrista." Dentro de esta gama puede situarse: "La lune et son reflet," verdadero juego de naipes de la Luna. Si este cuadro no es de los más importantes dentro de la obra, posee, en cambio, un certero encanto poético, teatral, lírico.

En otra gama predominan los diversos grises con reflejos de tonos amarillos, naranja, verdes, de tierras quemadas y notas breves de azul, como en "La Fiesta de Abril" que preferimos netamente en su formato más pequeño, o en: "Le canard sauvage" y en la bellísima "Nuit hindoue," de tonalidad general tan cálida, con amarillos brillantes y azules límpidos.

Entre estas dos gamas habría aún una intermediaria y otra de brillos más pálidos y cuyos cuadros tipos serían: "L'insecte," "Happy hunting grounds"; con toques más intensos de amarillos y gris verde: "Out Africa" y, por último, bajo la advocación lunar, el más sutil, etéreo e imborrable de sus cuadros: "Le dernier troupeau."

En "Tormenta sobre Zempoala" el artista se manifiesta grave e imponente dentro de una alucinante preocupación de cielo amenazador: varios planetas aparecen simultáneamente en el firmamento. Cuadros tan bellos como: "El Valle de México" evidencian la intensa sinceridad del pintor cuidadoso de verter en el lienzo toda la emoción, todas las sugerencias que en él despiertan las prolongadas resonancias de este lugar verdaderamente misterioso y predestinado que es el Valle de México.

En toda la pintura de Alice Rahon Paalen palpamos, sentimos, la justeza infinitesimal, la honradez, la finura de apreciación que conducen tutelarmente su pincel. Ante cuadros como: "El Cenote" nuestro tri-

bunal interno falla en favor y por unanimidad. Si bien los medios de articular el juicio sobre tal género de pintura son apenas formulables, es seguro que, poco a poco, con la lentitud requerida por todo avance de la inteligencia en las tierras movedizas del arte, de la poesía, vamos en camino de circunscribir una cierta libertad de expresión en este dominio todavía en conmoción de conquista.

No existe la narración de una hoja, o del espacio, rico en sombras, matices y vibraciones lumínicas, que separa una hoja de otra hoja, un color de otro color. Existe un inventario. Se trata de hacer este inventario lo más exhaustivamente cierto, lo más imperialistamente tiránico. Aún en el arte representativo lo que nos interesa, lo que nos apasiona, ya que el tema no existe en pintura, es el reflejo, la miríada de reflejos coruscantes, en su devenir hacia el éxtasis sobre el espejo del cuadro.

La pintura de Alice Rahon Paalen baña íntegramente en las aguas lustrales de la poesía, de la conciencia pictórica, y se levanta en la luz opalina de los crepúsculos. Ya el orto o el ocaso.

Saludemos en Alice Rahon Paalen a un artista lleno de porvenir, cuyos cuadros son los frutos opimos de una vida enteramente dedicada a la tarea, tantas veces ingrata, de la creación dentro de la soledad con que la poesía marca a sus elegidos. Pájaro de roca, señero y solitario.



◦ INFANCIA ◦

ME recuerdo a mí mismo
como a otro ser, lejano;
como a un pequeño hermano,
como a un hijo.
Avanzas hacia mí, sin distinguirme,
oh criatura de grandes ojos ciegos,
pequeño ser que mutiló el olvido,
confusa imagen, rostro desolado,
casi adivinado
en la luz de un paisaje desteñido.

Aún vives en los ríos de mi sangre
y sin embargo yaces, para siempre,
en un mundo sin voces y sin huellas.
Yaces en los espejos sepultados
que tuvieron tu imagen,
en el aroma ausente de los huertos,
en el aire marchito de otras tardes.
Yaces, para siempre,
tras el cristal de cada día vivido,
mirándome sin verme.

Por tus ojos yo supe los colores,
por tus manos el tacto, la blandura,
lo que no he de olvidar, aunque te olvide.
Pequeño ser, levísima criatura,
presencia inmaterial que sólo vuelve
a través de un perfume o de una música.

Aún vives en los ríos de mi sangre,
pero eres ya un pedazo de mi muerte.

P O N D A L   R I O S

DE QUINCE LLEVO UNA

o *POR PAULINO MASIP* o

MARCELLE MERITIER era dueña de una tiendecita de ropas hechas cuya enseña, "Le cerf volant," campeaba como a la mitad de la calle de la Bolsa.

Modesto Rincón, palentino, de Tierra de Campos, era un empleado, que hacía honor a su nombre, en la sucursal parisién de un banco español.

La tienda de Marcelle se hallaba en el camino que Modesto recorría diariamente para ir y venir de su oficina al restaurante. Como está escrito que lo que no sucede en un año sucede en una hora, a nadie sorprenderá que hiciera un año y mucho más que Modesto pasaba dos veces todos los días laborables por delante de la tienda de Marcelle sin que ocurriera lo que ocurrió en un lunes, aparentemente idéntico a todos los lunes anteriores, de un ventoso mes de marzo tan ventoso como todos los marzos que Modesto había conocido desde que llegó a París.

Y lo que ocurrió fué que ese lunes Modesto Rincón advirtió por primera vez la existencia terrenal de Marcelle y de su "Ciervo Volador."

En ese singular momento Marcelle estaba de pie en el umbral de la puerta de su tienda, el cuerpo apoyado con cierta languidez en una de las jambas, y la mirada, saltando por encima de los tejados fronteros, perdida en las nubecillas rosáceas de un cielo gris coloreado por los primeros, tímidos rubores primaverales.

Modesto venía por la calle abstraído en la preparación del menú que las preferencias de su estómago, en aquella singular mañana singularmente apremiante, le sugerían.

Un topetazo con un transeúnte contrario lo detuvo y le obligó a levantar los ojos.

—Pardon.

—Pardon.

En los breves segundos de indecisión que siguieron al topetazo, los ojos de Modesto describieron un arco de círculo en cuyo punto o clave encontraron la figura de Marcelle. Modesto, subyugado instantáneamente por la soñadora actitud de la mujer, caminó unos pasos y se detuvo, extático, ante ella. La mirada de Marcelle se descolgó, poco a poco, de la nube a donde se había subido quién sabe en alas de qué pensamiento o de qué dulces ansiedades y, al cabo vino a dar en la mirada de Modesto, y ésta percibió un relámpago azul que la dejó deslumbrada.

Modesto reanudó sus pasos casi a tientas. Durante un rato sintió en la espalda un calor vivísimo y punzante, como si le estuvieran aplicando la lengua enardecida de un soplete.

—Son sus ojos— pensó, y no se atrevió a volverse por miedo a quedar ciego.

Cuando, después de comer, pasó otra vez por delante de la tienda, ella no estaba, y no sé por qué extraña relación, en el mismo lugar en donde antes había sentido una quemadura —entre la sexta y la séptima vértebra poco más o menos— sintió ahora frío agudísimo.

Por la noche, en la cama, Modesto volvió a sufrir las sensaciones alternadas de frío y calor, pinchazos de hielo y de llama, que lo preocuparon mucho, pero como no podía sacar ninguna consecuencia, ni llegar a ninguna conclusión de esas que a él, espíritu numérico, le gustaban tanto —"que es lo que se trata de demostrar" —pensó que el teorema estaba mal planteado y se quedó dormido.

Pero al día siguiente salió de la oficina con una angustia parecida a la que se padece cuando uno se quiere acordar de una palabra, o del nombre de cierta persona, y no puede. La peor de las angustias porque no tiene asidero al cual agarrarse, ni resorte que tocar aunque fuere para producir la catástrofe, angustia colgada en el vacío contra la que nada puedes sino esperar a que se deshaga sola por un golpe súbito de luz que tampoco sabes de dónde ha de provenir ni conoces conmutador que la produzca.

Modesto encontró pronto el punto de apoyo que sin querer buscaba, porque la mirada de Marcelle le estaba ya esperando. Marcelle hizo más: como si fuera un lazo arrojó su mirada al cuello de Modesto y tirando de ella fué trayéndolo hacia sí. Cuando Modesto llegó a su altura, Marcelle soltó cuerda y él pudo pasar sin detenerse. Pero la angustia se había ido y el fuego se quedó en puro deleite.

Al día siguiente y al otro y al otro las miradas de Marcelle y de Modesto volvieron a buscarse y a encontrarse y a complacerse en el

encuentro. Una mañana las miradas se acompañaron de sonrisas y en esta compañía se buscaron algunas más.

Y, al fin, en otra, la mirada y la sonrisa de Modesto se quedaron como colgadas en el aire porque no encontraron en su camino la mirada y la sonrisa de Marcelle. Entonces, buscando la escarpia a donde agarrarse, mirada y sonrisa se volcaron en el escaparate de la tienda y fueron a caer sobre un primoroso chaleco de punto que en él lucía.

Inmediatamente Modesto sintió una imperiosa necesidad de una prenda de lana igual, en color, forma y tejido, al chaleco que tenía delante, y sin ningún examen de conciencia, y por lo tanto sin tenerla de que aquel umbral representaba en su vida no menos que el río Rubicón representó en la de Julio César, Modesto lo cruzó y se encontró dentro de la tienda.

Marcelle le preguntó qué deseaba. Modesto contestó que el chaleco de punto; ella se lo trajo; él preguntó precio; ella le dijo que setenta francos; a él le pareció carísimo, pero sintió que no lo fuera más; ella sonrió mieles; él llevaba en el bolsillo el sueldo del mes recién cobrado y pagó con orgullo; ella le dió las gracias; él contestó "yo a usted," cogió el chaleco y se precipitó hacia la puerta.

No llegó a abrirla porque a la mitad del camino lo detuvo la voz de Marcelle:

—Me atormenta una duda, señor. ¿Le estará bien? ¿Por qué no se lo prueba?

—Déjelo. Es igual—murmuró Modesto.

—¿Cómo ha de ser igual? Venga. Por aquí. . .

Modesto notó que la voz de Marcelle resplandecía y quemaba, y se dejó conducir a la trastienda. Una vez dentro las manos de Marcelle cogieron el chaleco y las de Modesto no lo soltaron.

Se estableció el contacto. Estaban a oscuras. Aquel chasquido ¿fué del conmutador o de un beso? Modesto sólo supo que el cuchitril se llenó de claridad y que vió, muy cerca de los suyos, los ojos de Marcelle.

Entonces ella pronunció estas sencillas palabras:

—Me llamo Marcelle, soy viuda, tengo veintiocho años y te amo.

Y Modesto cayó de rodillas.

Al día siguiente Modesto llegó a la oficina con el corazón tan henchido de amor glorioso que se le derramó gota a gota en la oreja de su compañero de mesa.

—Ya me la presentarás—le dijo éste.

—Sí, hombre, cuando quieras—repuso Modesto lealmente, mejor dicho, vanidosamente.

A los tres días, Modesto le hundió el ojo derecho a su compañero de mesa porque éste se atrevió a preguntarle por Marcelle con alusiones y reticencias procaces.

A los cinco días, recibió una reprimenda grave del jefe de su sección porque éste dijo y Rincón no pudo desmentirlo, que había pasado dos horas, reloj en mano—en mano del jefe—, con el retrato de Marcelle sobre la mesa y sus ojos sobre el retrato.

A los ocho días, sangre, músculos, nervios, piel, cabellos, uñas de Modesto habían dejado de pertenecerle. Ahora eran propiedad de Marcelle cuya voz obedecían, y la de su dueño primitivo no.

A los diez días, Modesto le dijo a Marcelle que él no sería verdaderamente digno de ella hasta que un sacerdote no santificase sus relaciones, y que no siendo digno no podía ser feliz.

Por toda respuesta, Marcelle, con los ojos arrasados en lágrimas, le besó en la frente.

A los quince días justos. . .

"Cuando me lo contaron sentí el frío. . ." No, no se lo contaron. Lo vió él mismo. Y no sintió frío —¡estos poetas!— al contrario, fué como si hubieran abierto sobre su cara la puerta de un horno. Modesto sintió que se le chamuscaban las pestañas y en los ojos un escozor que le hacía llorar.

Aquella, como todas las tardes, Modesto, al salir de la oficina, fué a buscar a Marcelle. En una confitería del trayecto compró una bolsita de bombones y la llevaba colgada del dedo meñique de su mano derecha.

Entró en la tienda. No había nadie. ¿Por qué el desamparo del negocio le dolió un poco más de lo normal en un futuro mercero consorte? ¿Por qué no pasó a la trastienda sin vacilaciones? ¿Porqué estuvo unos minutos clavado en el suelo, columpiando su bolsita de bombones y por qué, luego, con silenciosos pasos, se acercó a la puerta y separó la cortina lenta, temerosa y, acaso, taimadamente? Y ¿por qué, Señor, cuando vió lo que vió no se abrió la tierra a sus pies?

El cuadro no era para menos. Allí estaban Marcelle, un hombre, un chaleco de punto y una extraña claridad que no procedía de la

lámpara y que Modesto ¡ay! conocía muy bien.

Un rugido señala su presencia, un salto de tigre la corrobora amenazante, el hombre balbuce una excusa y huye con el chaleco de punto bajo el brazo. Marcelle grita:

—¡Se lo lleva sin pagar!

—¡Qué importa! —replica Modesto elevándose a la altura de las circunstancias.

Y a continuación la escena, la gran escena con sus reproches, sus imprecaciones, sus insultos... Entre los reproches no faltó el de los setenta francos que Marcelle le cobró por un chaleco de punto que no valía más que veinte según había sabido después; en las imprecaciones no faltó la alusión a la mujer adúltera que confundió con Mesalina; y ¿qué pluma se atrevería a transcribir los insultos de su verbo justiciero, contundente, inspirado? La mía, no, por supuesto.

Al fin Modesto hubo de tomar un respiro, calló, y se dejó caer en una silla, sudoroso, jadeante.

Entonces Marcelle que, hurtando el cuerpo a sus dentelladas se habían replegado a un rincón, fué hacia Modesto, se le plantó delante, cruzó los brazos sobre el pecho, movió varias veces la cabeza y dijo con voz regañona:

—Pero ¡qué raros, egoístas y absurdos sois los hombres! Si alguien te oyera no sé qué pensaría de mí. ¿Así entiendes tú la justicia? De modo que te amo, te soy fiel quince días, sólo te engaño uno ¡y todavía te enfadas!

—¿Qué estás diciendo? —murmuró Modesto, y la pregunta no era figura retórica porque, en verdad, no percibía el sentido y la extensión de las palabras de Marcelle, lo cual se las remachó con estas otras, dichas en el mismo tono entre altivo y desdeñoso:

—Lo que oyes, que bien a las claras hablo. Y te digo que me alegro mucho de que esto haya ocurrido antes de casarnos. ¡Bonito infierno me preparabas! ¿De modo que tengo contigo la atención de no engañarte más que un día cada quince, porque yo no soy como otras (y aquí Marcelle elevó la voz y le dió entonaciones de una grandilocuencia soberbia aunque algo teatral) que tienen amantes crónicos y promiscuan constantemente y tú, en vez de agradecérmelo, en vez de besarme los pies me insultas y amenazas? ¡No, desde ahora mismo y para siempre renuncio a tu mano...!

Modesto no quiso oír más y salió corriendo.

Un cuarto de hora después se encontró sentado en un banco de los silenciosos jardines del Palais Royal. Ya estaba lejos, ya estaba solo, ya podía escucharse, ya podía pensar.

Pero su cerebro era un mar tumultuoso cuyas olas lo traían y llevaban, zarandeándole violentamente. Al fin pudo hacer pie en la barquilla de una frase que era lo único que sobrenadaba en el naufragio:

—¡Quince y uno! ¡Quince y uno! ¡Quince y uno!

Modesto se agarró con todas sus ansias a ella, sin mucha fe, al principio, porque la barquilla parecía débil, pero, poco a poco, comenzó a sentirse seguro y luego tranquilo y más tarde muy a gusto. Vió claramente que la frase era algo más que una tabla de salvación provisional y aleatoria. Pasados unos cuantos minutos la barquilla adquirió proporciones de trasatlántico.

Explicaré el fenómeno en un lenguaje más directo.

A otro hombre que no fuera empleado bancario el martilleo del "quince y uno," expresión simbólica y numérica de la desgracia de Modesto, hubiera acabado adormeciéndolo con sopor anestésico o hipnótico, pero a Modesto, por el contrario, le sirvió de acicate. Su inspiración encontró en el "quince" y uno" una fórmula que en cierto modo le era habitual puesto que se parecía a otra, igualmente aritmética —"tres por cinco quince y llevo una, siete y ocho quince y llevo una"—que venía utilizando desde la infancia y que tenía para Rincón el prestigio de la infalibilidad. Lo único serio, respetable, verdadero, que existe en el mundo son los números. No engañan jamás y su exactitud no se altera ni con el clima, ni con la altura, ni con el tiempo, ni con el calor, ni con la política. Dos y dos son cuatro mande quien mande, haya guerra o paz, para el que cree en Dios y para el ateo, a cuatro mil metros o al nivel del mar, en una choza de caníbales y en un club de vegetarianos; dos y dos fueron cuatro para Adán y Eva y serán cuatro en el día del Juicio Final; lo son en la celda de un condenado a muerte y lo son en la alcoba donde nace el heredero del Imperio Inglés. Los números son los números y todo lo demás es poesía y ganas de perder el tiempo con mentiras.

No tiene nada de extraño, pues, que un hombre que así pensaba —pues la elocuente exaltación de los números que acaban ustedes de leer pertenece a Modesto— encontrara en el "quince y uno" de Marcelle un cebo a la vez estimulante y apaciguador. ¡Ah, si ella le

hubiera pedido perdón, si ella hubiera roto en lágrimas, si ella hubiera sacado una de esas excusas innobles que suelen las mujeres en estos casos, "me dió vergüenza," "fué un mal cuarto de hora," "perdí la cabeza," Modesto no tendría nada que pensar. La rotura sería insoldable moral y, acaso, materialmente. Sin el aceite de la aritmética yo no respondería de la vida de la adúltera "in pártibus."

Limpio de nubes tempestuosas, de olas agitadas y de todo género de fantasmagorías, el cerebro de Modesto trabajaba ahora con la precisión de una máquina de calcular.

Ogiamos su monólogo:

—Vamos a cuentas... Números, números... Quince y uno... Quince días y te engaño uno... De quince llevo una... Es lo normal... Siempre ha sido así... Continuemos. Un día cada quince son dos días al mes, veinticuatro días al año, es decir veinticuatro días, diré nublados, entre trescientos sesenta y cinco días... Si divido las dos cantidades se verá más claro. Hago la resta y tengo de un lado trescientos cuarenta y un días de sol esplendoroso, rutilante y del otro lado veinticinco días nada más sin la presencia del astro del día, tristes, sombríos... Realmente la diferencia es extraordinaria. Una tan favorable proporción como ésta entre los días nublados y los días de sol convierte cualquier región del mundo en admirable zona de turismo, que el oro inglés enriquece. Ni la Costa Azul, ni la Costa de Plata, ni el Levante español gozan de tales privilegios. Probablemente no existe en el planeta un lugar tan extraordinariamente favorecido por Dios, pero si existiera los habitantes de ese país se considerarían bienaventurados... Sigo calculando... En diez años ¿que pasaría en diez años? Diez años son 3,650 días... En diez años tendría 3,410 días esplendorosos, sin una sombra, contra 240 días negros y quizás algunos de ellos sólo grises, y algunos a ratos nublados y a ratos con sol. ¡Estupendo, sería realmente estupendo y quien se quejara merecería ser sepultado de por vida en una cueva!

La máquina calculadora hizo aquí una pausa que Modesto aprovechó para mirar a su alrededor y advertir que había anochecido. Bajo los soportales brillaban algunas lámparas mortecinas. La blanca mole de la estatua de Víctor Hugo hundía sus fingidas rocas en los cuatro dedos de agua del estanque. El encristalado pabellón de los ajedrecistas estaba también suavemente iluminado. En cambio las sombras se habían tragado casi por completo a Camilo Desmoulins que en un rincón gesticulaba ahora más en vano que nunca. Los escaparates de las tiendas de antigüedades y vejeces brillaban con suaves reflejos esmerilados...

Modesto volvió a su monólogo:

—No me basta una sola prueba— para demostrar si es o no razonable, justa y convincente la proposición de quince a uno. La primera aplicación ha sido buena. Veamos otras. Aquí tengo ésta: una persona está quince días de buen humor y uno en que se la lleva el diablo; quince días saliéndole redondas todas las cosas que intenta, visitas, negocios, mujeres... (no, mujeres no, vamos a dejar las mujeres), viajes, citas con los amigos... y uno en que todo le rueda a contrapelo. ¿Qué hombre no firmaría a ojos cerrados un pacto semejante?

Otra prueba. Si yo establezco un negocio con una persona y los dos ponemos por partes iguales el capital y el trabajo y a la hora de repartir beneficios yo me llevo quince unidades y la otra persona se lleva solamente una ¿tendría yo ni pizca de sentido si, encima, protestara?

Y por último, la relación de quince a uno equivale exactamente el 6,666 por ciento, y ¿acaso es usurero que en el capital de felicidad que Marcelle me ha entregado, me haga descuentos del 6'666 por ciento? No, nò es usura, tan no lo es que ni el amigo más íntimo te presta nada con un interás más bajo. ¿Debo decir y deducir como consecuencia que he sido tremendamente injusto con Marcelle?

A pesar de su fe en la aritmética Modesto no se atrevía a contestarse esta pregunta. Reconocía que eran pruebas suficientes, pero en el fondo de su alma le quedaba un vago recelo como si le faltara la demostración concluyente, aplastante, que no deja ningún resquicio por donde se cuelen dudas perturbadoras.

Y el azar se la proporcionó.

Seguía Modesto sentado en el banco, dolido de que por primera vez en su vida la apelación a la aritmética no le hubiera satisfecho plenamente, cuando sintió que algo o alguien le andaba por las piernas. Bajo los ojos y vió un perro el cual clavó los suyos en Modesto. Era el can producto vulgar de un perro y una perra tan vulgares como él y si alguna vez había tenido amo esto debió de ser en la primera infancia del gozque, pues tanta mugre y roña, tantas mataduras y repelones, tanta flaqueza

de cuerpo y de alma, la de su cuerpo visible en el dibujo de la osamenta, la del alma traducida en triste humildad, necesitan años para acumularse sobre un solo ser. Aunque a Modesto no le entusiasmaban demasiado los perros, como el estado de su ánimo lo inclinaba a la ternura, extendió su mano derecha para hacerle una caricia, pero antes de que llegara a la cabeza del can notó que un objeto extraño le golpeaba en ella. Modesto sonrió. El objeto extraño, que no tenía nada de extraño, era la bolsita de bombones que aun pendía de su dedo meñique y él había olvidado completamente.

—Mejor que una caricia agradecería un bombón, sobre todo si es perra— murmuró Modesto acometido de un acceso de humor sarcástico insólito en él.

Desató la bolsa y sacó un bombón, pero en ese momento le vino la ocurrencia de contar los que la bolsa contenía y averiguió que eran dieciséis... El número le estremeció... Quince y uno... Por un camino insospechado se le presentaba la ocasión de otra prueba... Quince para mí y uno para él... Aunque no tenía en sí mucha importancia quiso cerciorarse de un detalle que a su juicio, contribuiría a reforzar el valor simbólico de la experiencia, examinó al animal y, en efecto, vió que era perro. Entonces, satisfecho de la coincidencia, se dispuso a desarrollar la prueba... Quince para mí y uno para él... ¡Adelante! Y Modesto, uno tras otro y con cierta premura, parte por el anhelo de verificar su fórmula aritmética, parte porque el perro se estaba poniendo molestamente gruñón, se tragó quince bombones que le empastaron muelas y dientes.

Al terminar tomó el décimo sexto entre pulgar e índice de su mano derecha y le dijo al perro con la voz enlodada y churretosa de dulce:

—Quince para mí y uno para ti...

El bombón décimosexto desapareció en las fauces caninas.

Aquella noche Modesto durmió muy mal y amaneció con treinta y nueve grados de fiebre... Le duró varios días... Al tercero Marcelle lo supo, fué a verlo y dedicó a cuidarlo todas las horas que la tienda le dejaba libres.

Cuando Modesto recobró la conciencia preguntó a Marcelle.

—¿Qué ha dicho el doctor que he tenido?

—Un empacho—respondió ella.

—¿Empacho?

—Sí.

Modesto rompió a reír alegremente.

—¿De qué te ríes?—preguntó Marcelle extrañada.

—De alegría porque me voy a casar contigo.

Marcelle intentó aclarar...

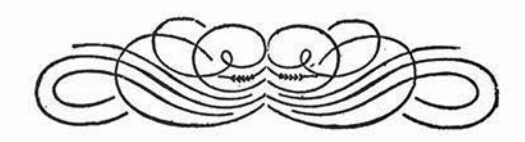
—Pero...

¡Nada, nada... Todo está resuelto...

Cuando se quedó solo Modesto, feliz, murmuró:

—Los números no fallan nunca, se apliquen como se apliquen... La proporción de quince a uno es magnífica y me conviene mucho... (Se echó a reír) Me conviene tanto que en cuanto me descuide ¡me voy a empachar!

México, marzo 1946.



○ LA TINAJA ○

POR LUIGI PIRANDELLO

TRADUCCION DE AGUSTIN LAZO Y XAVIER VILLAURRUTIA

COMEDIA EN UN ACTO

PERSONAJES

Don Loló Zirafa
Tío Dimas Licasi
El Abogado Chimé
Bepo, mozo
Campesinos:
Tarará
Filicó
Campesinas:
La Comadre Tana
Trisuza
Carminela
Un mulero
Quiarelo (zagal de once años)

Campiña siciliana: Epoca actual.

Explanada ante la alquería de don Loló Zirafa, limitada por una colina. A la izquierda la fachada rústica de la casita, con dos pisos. La puerta, de un rojo deslavado, está en el centro; sobre la puerta un balconcillo. Ventanas a ambos lados, con rejas. A la derecha un olivo secular y, rodeando su tronco, un banco circular de piedra. Más allá del olivo, un sendero que sube a la colina olivos. Octubre.

ESCENA I

Se levanta el telón, Bepo grita, al oír el canto de las mujeres que vienen por el sendero con canastas llenas de aceitunas sobre las cabezas.

Bepo, Trisuza, Comadre Tana, Carminela y Quiarelo.

BEPO.—¡Eh, eh! ¡Ocas atolondradas! ¡y tú, mocoso! ¡cuidado, cuerpo... cuidado con la carga!

Las mujeres y Quiarelo entran por la derecha, cesando el canto.

TRISUZA.—¿Qué bicho te ha picado, Bepo?

COMADRE TANA.—¡Vaya gracia! ¿también tú has aprendido a jurar?

CARMINELA.—Pronto hasta los árboles se pondrán a blasfemar en estos campos.

BEPO.—¿Querrían que las dejara sembrar por tierra las aceitunas?

TRISUZA.—¿Sembrar?... por mi parte no he dejado caer una.

BEPO.—¡Si don Loló se asomara a su balcón!

COMADRE TANA.—¡Ya puede estar asomando de la mañana a la noche! quien atiende a su deber, nada tiene que temer.

BEPO.—¡Ya... cantando nariz al aire!

CARMINELA.—¿Y es un pecado cantar?

COMADRE TANA. — ¡Vamos!, sólo se puede blasfemar. Parece que hay que fijarse quién las dispara más gordas, si el amo o el criado.

TRISUZA.—¡No sé cómo no cae un rayo y fulmina esta casucha, con todos los árboles que tiene en torno!

BEPO.—¿Acabamos? ¡lenguaraces! ¡a descargar! y no alarguen el asunto.

CARMINELA.—¿Seguimos recogiendo?

BEPO.—Y qué, ¿a media fiesta vas a sacar las manos? Aún hay tiempo para dos viajes, ¡Vamos, andando, andando!

Empuja hacia la casa a las mujeres y a Quiarelo. Ellas vuelven a cantar por despecho, Bepo grita hacia el balcón.

ESCENA II

Bepo, don Loló, el mulero, el abogado Chimé.

BEPO.—¡Don Loló! ¡Eh, don Loló!

LOLÓ.—*(Dentro.)* ¿Qué me quieren?

BEPO.—Le advierto que han llegado las mulas con el estiércol.

DON LOLÓ.—*(Saliendo furioso. Es un pedazo de hombre en la cuarentena, con ojos desconfiados; iracundo. Lleva en la cabeza un viejo sombrerillo blanco y, en las orejas, arracadas de oro. Sin chaqueta, con una camisa de fra-*

nela a cuadros violeta, abierta sobre el pecho hirsuto; las mangadas arremangadas.) ¿Las mulas? ¿Las mulas a estas horas? ¿Dónde las has metido?

BEPO.—Allá están, esté usted tranquilo *(señala la derecha)*. El arriero quiere saber dónde ha de descargar.

DON LOLÓ.—¡Ah, sí! Descargar: sin que yo haya visto lo que me ha traído... y en este momento no puedo: estoy hablando con el abogado.

BEPO.—¡Ah! ¿de la tinaja?

DON LOLÓ.—*(Mirándolo de arriba abajo)*. Digo... ¿Quién te ha ascendido a Caporal?

BEPO.—No, decía...

DON LOLÓ.—¡Tú no debes decir nada! ¡obedecer y callar...! Quisiera saber por qué razón te ha venido a la cabeza que estuviera yo hablando de la tinaja con el abogado.

BEPO.—Porque no sabe usted en qué zozobra vivo —zozobra es poco— en qué terror vivo por esa tinaja nueva, viéndola así, expuesta, en la azotehuela. *(Señala hacia la casa.)* ¡Quítela de allí! ¡Quítela en nombre de Dios!

DON LOLÓ.—¡No! ¡Te lo he dicho dicho cien veces! ¡Debe quedarse allí y nadie debe tocarla!

BEPO.—¡Con este vaivén de mujeres y muchachas... Puesta como está junto a la puerta...!

DON LOLÓ.—¡Sangre de...! ¿Has jurado hacerme perder la cabeza?

BEPO.—...Para que después no se tome usted un disgusto.

DON LOLÓ.—No quiero que me salgan con otros discursos, mientras tengo uno empezado, allí, con el abogado. ¿Dónde quieres que la ponga... la dichosa tinaja? En la despensa no hay lugar, si antes no se sacan las odres viejas; y ahora no hay tiempo.

Llega por la derecha el mulero.

MULERO.—Oh, por fin ¿dónde he de descargar ese estiércol? Pronto va a oscurecer.

DON LOLÓ.—¡Otro, ahora! ¡San Aloe te ayude a romperte la nuca, a ti y a todas tus bestias! ¿Venir a estas horas?...

MULERO.—Antes no he podido.

DON LOLÓ.—Y yo, gatos tapados nunca he comprado... y quiero que los montones de estiércol los pongas donde y como quiero! Y a estas horas es muy tarde.

EL MULERO.—¿Y sabe las últimas noticias, don Loló? Yo descargo las mulas donde sea, detrás de la barda, y me voy.

DON LOLÓ.—¡Has la prueba! ¡Quiero verte!

MULERO.—¡Luego se lo hago ver! *(Se va furioso.)*

BEPO.—*(Deteniéndolo.)* ¡Oh, qué furia!

DON LOLÓ.—¡Déjalo, déjalo irse!

MULERO.—¡Si él tiene la sangre caliente, a mí me hierve! ¡No se puede tratar con él! ¡Cada vez un pleito!

DON LOLO.—¡Qué remedio, amigo, el que quiera trabajarme... —mira *(Saca de la bolsa un pequeño libro encuadernado en tela roja)*. ¡Necesita esto! ¿Sabes lo que es? ¿Se te figura un librito de misa? ¡Es el Código Civil! Me lo ha regalado mi abogado que está ahora aquí, de temporada conmigo. Y he aprendido a leerlo. ¿Sabes?, este librito, y a mí ya no me toma el pelo nadie, ¡ni el Padre Eterno! Todo está estudiado aquí: caso por caso. ¡Y al abogado, me lo pago por año!

BEPO.—¡Aquí está!

Sale de casa el abogado Chimé, con un viejo sombrero de paja en la cabeza y un periódico en la mano.

CHIMÉ.—¿Qué pasa, don Loló?

DON LOLÓ.—Señor abogado, este ignorante llega de noche con las mulas a traerme una carga de estiércol para el abono, y, en lugar de darme una excusa,...

MULERO.—*(Tratando de interrumpirlo, vuelto hacia el abogado.)* ...ya le dije que antes no había podido...

DON LOLÓ.—...me ha amenazado...

MULERO.—...¿Yo? ¡No es cierto!...

DON LOLÓ.—...sí, tú, con echarlo tras de la barda...

MULERO.—...porque él...

DON LOLÓ.—...¿Yo, qué cosa? lo quiero descargado en su lugar, como se debe, en montones, todos del mismo tamaño.

MULERO.—¡Entonces! ¿Por qué no viene? Aun hay dos horas de sol, señor abogado. Es que quiere sopesarlo con la mano, digo, con perdón de usted, paletada por paletada. ¡Usted no lo conoce!

DON LOLÓ.—¡Deja en paz al abogado, que está aquí para mí y no para ti! No lo escuche, señor abogado: váyase usted por el sendero, a sus anchas; siéntese bajo el emparrado, y póngase a leer su periódico en paz. Iré más tarde a seguir con usted el discurso de la tinaja. *(Al mulero.)* ¡Andando! ¡andando! ¿Cuántas mulas son?

Sale con el mulero por la derecha.

MULERO.—*(Siguiéndolo.)* ¿No se había arreglado por doce? Pues son doce...

Desaparece con don Loló.

ESCENA III

Bepo, Chimé. —voz de Dimas—

CHIMÉ.—¡Ah, basta, basta, basta! ¡Mañana al alba me largo a mi casa! ¡Me está haciendo girar la cabeza como un huso!

BEPO.—No da tregua a nadie. ¡Y usted, señoría, le aseguro que le ha hecho un magnífico regalo con el librito rojo! Antes, a la menor contrariedad, gritaba: ¡"Ensíllenme la mula!"

CHIMÉ.—Es cierto, para correr a la ciudad hasta mi despacho y ponerme la cabeza como olla de grillos. Amigo mío, se lo he regalado precisamente por eso. ¡El Código! Lo saca de la bolsa, corre a escudriñarlo por su cuenta y me deja en paz. ¡Por el contrario, fué el diablo quien me inspiró venir a pasar una semana aquí! Pero en cuanto supo que el médico me había recetado un pequeño reposo en el campo, me puso en cruz, eso es, literalmente me puso en cruz para que aceptara su hospitalidad. Le puse por única condición que no habría de hablarme de sus negocios. ¡Y hace cinco días que me rompe el alma hablándome de una tinaja... de no sé qué tinaja...

BEPO.—Sí, señor, de la tinaja grande, para el aceite, que llegó hace poco de San Esteban de Camastra, donde se les fabrica. ¡Uh, hermosa! gorda, tanto así, allá hasta el pecho de un hombre. ¡Quiere emprender pleito con el alfarero de allá!

CHIMÉ.—Eso es, porque le ha hecho pagar por ella cuatro onzas, y dice que se la esperaba más grande.

BEPO.—*(Con asombro.)* ¿Más grande?

CHIMÉ.—No me habla de otra cosa desde que estoy aquí. *(Se dirige al sendero de la derecha.)* ¡Ah, pero mañana, largo, largo, largo!

Desaparece. Lejano, desde el fondo del campo se oye el pregón de Tío Dimas Licasi: "¡Tinajas, escudillas que pegar!"

ESCENA IV

Bepo, Tarará, Filicó, Trisuza, Tana, Carminela, Quiarelo.

Por el sendero de la derecha, Tarará y Filicó con una escalera y cañas para varear los árboles.

BEPO.—¿Cómo? ¿Van a dejar de varear la fruta?

FILICÓ.—Orden del patrón, cuando pasó con las mulas.

BEPO.—¿Y les dijo que se fueran?

TARARÁ.—¡Qué va! Nos dijo que nos quedáramos para hacer no se qué trabajo en la despensa.

BEPO.—¿Sacar las odres viejas?

FILICÓ.—Eso es; para hacer lugar a la tinaja nueva.

BEPO.—¡Alabado sea Dios! ¡Me ha hecho caso siquiera una vez! Vengan, vengan conmigo.

Se dirigen a la casa; pero de ella surgen Trisuza, la Comadre Tana y Carminela y Quiarelo con las cestas vacías.

TANA.—¿Cómo? ¿Han acabado de varear?

BEPO.—¿Acabado? Acabado, por hoy.

TRISUZA.—¿Y nosotras qué hacemos?

BEPO.—Esperen que regrese el patrón y se lo diga.

CARMINELA.—¿Así, mano sobre mano?

BEPO.—¿Qué quieren que yo les diga? Vayan a escombrar la bodega.

TANA.—¡Ah, sin una orden suya yo no me atrevo!

BEPO.—Entonces, manden a alguien por la orden. *(Sale con Tarará y Filicó.)*

CARMINELA.—Ve, ve tú, Quiarelo.

TANA.—Le dirás así: Los hombres han dejado de varear; las mujeres quieren saber lo que han de hacer.

TRISUZA.—Si quiere usted que se pongan a escombrar; mándeles decir.

QUIARELO.—Está bien.

CARMINELA.—¡Corre!

Quiarelo sale corriendo por la derecha. vuelven por la izquierda uno detrás de otro, azorados, aterrados, despavoridos, con las manos al aire: Filicó, Tarará y Bepo.

FILICÓ.—¡Virgen Santísima, ayúdanos!

TARARÁ.—¡No tengo sangre en las venas!

BEPO.—¡Castigo de Dios! ¡Castigo de Dios!

Las mujeres, a la vez, rodeándolos.

TANA.—¿Qué ha sido?

CARMINELA.—¿Qué les pasa?

TRISUZA.—¿Qué ha sucedido?

BEPO.—¡La tinaja! ¡La tinaja nueva!

TARARÁ.—¡Rota!

TANA.—¿La tinaja?

TRISUZA.—¿De veras?

CARMINELA.—¡Madre Santa!

FILICÓ.—¡Rajada a la mitad! ¡Como si la hubieran dado con el hacha, ¡zás!

TANA.—¡No es posible!

TRISUZA.—¡No la ha tocado nadie!

CARMINELA.—¡Nadie! ¿Pero cómo va a creerlo Don Loló?

TRISUZA.—¡Hará locura y media!

FILICÓ.—¡Por mi parte, allí dejo y escapo!

TARARÁ.—¡Cómo! ¿escapar? ¡idiota! ¿Quién le quitará entonces de la cabeza que fuimos nosotros? ¡Aquí todos quietos! Y tú... *(A Bepo.)* ...lo vas a buscar. No, no: lo llamas desde aquí; grítale.

BEPO.—*(Subiéndose al banco del olivo.)* Eso es, desde aquí... *(Gritando, con las manos hechas bocina.)* ¡Don Loló! ¡Eh, don Loló! ¡No oye: va gritando como loco tras las mulas! ¡Don Loloooó! Es inútil. Es mejor llegar hasta allá.

TARARÁ.—Pero, en nombre de Dios, no le hagas nacer la sospecha...

BEPO.—¡Estén tranquilos! ¿Con qué conciencia podría echarles la culpa a ustedes? *(Sale corriendo por el sendero)*

TARARÁ.—Todos de acuerdo ¿eh?: una palabra sola: y firmes para hacerle frente: LA TINAJA SE HA ROTO SOLA.

TANA.—Más de una vez ha sucedido...

TRISUZA.—...¡Seguro! ¡Las tinajas nuevas se rompen solas!

FILICÓ.—Porque muchas veces ¿saben cómo pasa? Al cocerlas en el horno, alguna chispa se queda dentro, y luego de pronto, ¡pum!, estalla.

CARMINELA.—¡Así precisamente! ¡Como si les tiraran un escopetazo! *(Hace el signo de la cruz.)* ¡Dios nos libre y defienda!

ESCENA V

Mismos y Loló, Bepo y Quiarelo.

Se oyen dentro, por la derecha, las voces de Don Loló y Bepo.

VOZ DE DON LOLÓ.—¡Por la Madona! Quiero saber quién ha sido.

VOZ DE BEPO.—¡Nadie, se lo juro a usted!

TANA.—¡Señor, ayúdanos!

Aparece por el sendero Don Loló pálido, furibundo, seguido por Bepo y Quiarelo.

DON LOLÓ.—*(Arrojándose primero contra Tarará, luego contra Filicó, sacudiéndolos por el cuello de la camisa.)* ¿Has sido tú? ¿Quién ha sido? ¡O tú, uno de los dos tiene que haber sido, por Dios, y me la pagarán!

Tarará y Filicó, a la vez que se libertan:

TARARÁ.—¿Yo? ¡Está usted loco!

FILICÓ.—¡Déjeme!

TARARÁ.—¡Quietas las manos!

FILICÓ.—¡O como que hay Dios!..

Las mujeres y Bepo, al mismo tiempo.

CARMINELA.—¡Sola se rompió!

TRISUZA.—¡Nadie tiene la culpa!

TANA.—¡Apareció rota!

BEPO.—¡Se lo dije y repetí!

DON LOLÓ.—*(Rebatiendo ora a uno, ora a otro.)* ¡Ah, estoy loco? ¡Claro, todos inocentes! ¡Se rompió sola! ¡Haré que me la paguen todos! ¡Vayan a traerla por lo pronto! *(Bepo, Tarará y Filicó corren por la tinaja.)* Si viéndola en la luz, no hay marca de golpe o puntapié, ya veremos... y si la hay, les salto al cuello, les como la cara! ¡Me la pagarán entre todos, hombres y mujeres!

Las mujeres, en un solo grito.

TODAS.—¿Qué?

TODAS.—¿Nosotras?

TANA.—¡Usted delira!

CARMINELA.—¿Quiere que paguemos también nosotras?

TRISUZA.—¡Nosotras ni siquiera la hemos mirado!

DON LOLÓ.—¡También ustedes entraron y salieron de la azotehuela!

TRISUZA.—¡Eso es, le rompimos la tinaja, rozándola así con la falda!

Toma su enagua y hace con ella un ademán picarezco de azotar a Don Loló. Regresan Tarará, Filicó y Bepo llevando en peso la tinaja rota.

TANA.—¡Qué lástima! ¡Mírenla!

DON LOLÓ.—*(Ascendiendo en su desesperación a la manera de las gentes que lloran a un difunto.)* ¡La tinaja nueva! ¡Cuatro onzas de tinaja! ¿Y dónde pondré yo el aceite del año? ¡Oh mi linda tinaja! ¡Ha sido envidia o infamia! ¡Cuatro onzas tiradas a la calle! ¡Y éste era el año de las aceitunas! ¡Dios mío, qué desastre! ¿Qué voy a hacer?

TARARÁ.—Pero no, no: ¡mire!...

BEPO.—...Se ha desprendido sólo un pedazo...

TARARÁ.—...Sólo un pedazo falta...

FILICÓ.—...Como cortado.

TARARÁ.—...Seguro estaba rajada...

DON LOLÓ.—¡Qué rajada! ¡Sonaba como una campana!

BEPO.—Es cierto, yo hice la prueba.

FILICÓ.—¡Haga usted caso! ¡Se la dejan como nueva si llama a un buen remendón! ¡No se verá ni la huella de la pegadura!

TARARÁ.—Llame a tío Dimas, tío Dimas Licasi! ¡Debe de andar por allí cerca! Lo he oído gritar...

TANA.—Magnífico maestro, fino: tiene un pegamento maravilloso, que no se desprende ni con martillo, cuando ha surtido bien su efecto; corre Quiarelo: fué hacia la alquería de Mosca; ve a llamarlo.

Quiarelo sale corriendo por la izquierda.

DON LOLÓ.—¡Quietos! ¡Me han aturdido! ¡No creo en tales milagros! Para mí la tinaja está perdida.

BEPO.—¡Se lo tenía a usted dicho!

DON LOLÓ.—¿Qué me tenías dicho, majadero, qué me decías? ¡Aunque hubiera estado custodiada en un tabernáculo, se habría roto igualmente *(dudando)*, si se ha roto sola!

TARARÁ.—¡Es cierto! ¡No digan palabras inútiles!

DON LOLÓ.—¡Por el alma de todos los diablos: tengo las mulas a media tarea con el estiércol!... *(A Bepo.)* ¿Qué haces aquí, mirándome a la boca? ¡Corre, ve al menos a echar un vistazo! *(Sale Bepo por el sendero.)* ¡Oh, la cabeza me arde, me arde la cabeza! ¡Qué tío Dimas, ni qué tío Dimas! ¡Más bien debo entendérmelas con el abogado! Si se ha roto sola, es seña que llevaba el mal en sí. Sin embargo, sonaba cuando llegó. Y la recibí como buena. Así lo declaré. Cuatro onzas perdidas. Debo de estar embrujado.

Aparece por la izquierda, tío Dimas Licasi seguido de Quiarelo.

ESCENA VI

Dichos, Dimas y Quiarelo.

FILICÓ.—¡Ah, aquí está el tío Dimas!

TARARÁ.—*(A don Loló.)* Casi no habla.

TANA.—*(Misteriosamente.)* Es de muy pocas palabras.

DON LOLÓ.—¿Ah, sí? *(A tío Dimas.)* ¿No acostumbra usted saludar siquiera?

DIMAS.—¿Es mi trabajo lo que necesita o mi saludo? Supongo que es mi trabajo. Enséñeme lo que hay que hacer y lo haré.

DON LOLÓ.—¿Si las palabras le cuestan tanto, por qué no se las ahorra también a los demás? ¿No ve allí lo que hay que hacer? *(Le señala la tinaja.)*

FILICÓ.—¡Curar esta hermosa tinaja, tío Dimas, con su pegamento!

DON LOLÓ.—¡Dicen que hace milagros! ¿Lo ha fabricado usted? *(Tío Dimas lo mira desdeñoso y no responde.)* ¡Conteste y déjemelo ver!

TARARÁ.—Si lo toma usted así, no obtendrá nada.

TANA.—No lo deja ver a nadie. Tiene celos de él.

DON LOLÓ.—*(A tío Dimas.)* ¿Pues qué cosa es, hostia consagrada?

Tío Dimas, que ha puesto por tierra su cesta, saca de ella un viejo pañuelo de turquí hecho un envoltorio.

TANA.—*(Quedo, a Don Loló.)* ¡Será el pegamento!

DON LOLÓ.—Siento que algo me sube aquí. *(Señala la boca del estómago.)*

En cuanto del envoltorio salen un par de anteojos con las varillas rotas y amarradas con cordeles, irrumpen en una carcajada.

QUIARELO.—¡Uh, los anteojos!

TANA.—¿Qué creíamos que fuera?

CARMINELA.—¡Creíamos que era el pegamento!

TRISUZA.—¡Parecía una reliquia!

TÍO DIMAS.—*(Limpia los anteojos con calma, se los pone y examina la tinaja.)* Quedará bien.

DON LOLÓ.—¡Bum! El tribunal ha emitido su sentencia. Pero le prevengo que de su pegamento no me fío mucho, a pesar de ser milagroso. Quiero también unas puntadas.

Tío Dimas lo mira de nuevo, sin decir palabra, toma el pañuelo y los anteojos y los bota en la cesta con ira. Toma ésta, se la echa a la espalda y va a marcharse.

DON LOLÓ.—¡Eh! ¿Qué va a hacer usted?

TÍO DIMAS.—Irme.

DON LOLÓ.—Monseñor, es una porquería tratar así a la gente.

FILICÓ.—*(Deteniéndolo.)* Vamos, tío Dimas, ¡paciencia!

TARARÁ.—*(Igualmente.)* Haga usted como le manda el patrón.

DON LOLÓ.—¡Fíjense qué aires de Carlomagno! ¡Verdugo miserable y pedazo de asno, no es otra cosa! Tengo que guardar el aceite allí dentro, y trasuda. ¿Una rotura detenida sólo con pegamento? Quiero las puntadas también. ¡Yo mando!

TÍO DIMAS.—¡Todos son iguales! ¡Todos son iguales! ¡Ignorantes! Sea una jarra o una escudilla, un ladrillo o una taza: las puntadas. Los dientes de una vieja que se asoman al azar diciendo: "Estoy rota y remendada." ¡Ofrezco el bien y nadie quiere aprovecharlo! Y me impiden hacer un trabajo delicado según las reglas del arte. *(Se acerca a don Loló.)* Hágame caso: si esta tinaja no suena de nuevo como una campana, sólo con el pegamento...

DON LOLÓ.—¡Ya dije que no! Para mí eso no es suficiente. *(A Tarará.)* ¡Y me habías dicho tú que hablaba poco! *(A tío Dimas.)* ¡Es inútil seguir el sermón! Si todos piden las puntadas, es señal que a juicio de todos se necesitan las puntadas.

TÍO DIMAS.—¡Vaya juicio! ¡Es ignorancia!

TANA.—También a mí —será ignorancia— pero me parece que son necesarias, tío Dimas.

TRISUZA.—Seguramente, sostienen mejor.

TÍO DIMAS.—¡Pero agujeran! ¿Es preciso tanto para entenderlo? Cada puntada, dos agujeros; veinte puntadas, cuarenta agujeros, cuando con el pegamento solo...

DON LOLÓ.—¡Cáscaras, qué cabeza! ¡Ni una cantera! ¡Agujeran pero las quiero! ¡Soy el amo! *(Volviéndose a las mujeres.)* ...¿Y ustedes?: a descargar en la bodega. *(A los hombres.)* Ustedes, a la despensa, a sacar las otras odres viejas; ¡andando! *(Los empuja hacia la casita.)*

TÍO DIMAS.—¡Oh, espere!

DON LOLÓ.—Nos entenderemos cuando el trabajo esté acabado. No puedo perder más tiempo con usted.

TÍO DIMAS.—¿Quiere dejarme solo aquí? Necesito alguien para ayudarme a detener el pedazo roto. La tinaja es grande.

DON LOLÓ.—Ah, entonces... *(A Tarará)* ...quédate tú... *(A Filicó)* ...tú, ven conmigo...

Sale con Filicó. Las mujeres y Quiarelo ya se han ido. Tío Dimas se pone a la obra rápidamente. Saca el taladro de la canasta y comienza a hacer los agujeros a la tinaja y al pedazo.

ESCENA VII

Tarará y Tío Dimas

TARARÁ.—¡Menos mal que lo ha tomado así! ¡Casi no puedo creerlo! ¡Creí que llegaba el día del juicio esta tarde! No se envenene la sangre, tío Dimas. ¿Quiere puntadas? pues póngaselas, veinte, treinta... *(Tío Dimas lo*

mira.) . . . ¿más aún? ¿Treinta y cinco?. . . *(Tío Dimas vuelve a mirarlo.)* . . . ¿cuántas entonces?. . .

TÍO DIMAS.—¿Ves la saeta del taladro? Cuando la muevo —fru y fru, fru y fru— siento como si me taladrara el corazón.

TARARÁ.—Dígame, tío Dimas: ¿es cierto que la recibió en sueños, esa receta del pegamento?

TÍO DIMAS.—*(Taladrando.)* En sueños, sí.

TARARÁ.—¿Y quién se le apareció en sueños?

TÍO DIMAS.—Mi padre.

TARARÁ.—¡Ah, su padre! ¿Se le apareció en sueños y le dijo cómo debía fabricarlo?

TÍO DIMAS.—¡Mameluco!

TARARÁ.—¿Yo? ¿Por qué?

TÍO DIMAS.—¿Sabes quién es mi padre?

TARARÁ.—¿Quién?

TÍO DIMAS.—El diablo que te come.

TARARÁ.—¿Ah, entonces es usted el hijo del diablo?

TÍO DIMAS.—Y la que tengo en la cesta, es la pez que va a juntarlos a todos ustedes.

TARARÁ.—¡Ah, es negra!

TÍO DIMAS.—Es blanca. Y mi padre me enseñó a hacerla blanca. Reconocerán su poder cuando estén ardiendo en ella. Pero allá es negra. Si la tocas con dos dedos, jamás podrás separarlos; y si te pego el labio con la nariz, te quedas cucho para toda la vida.

TARARÁ.—¿Y cómo es que usted la toca y no le hace nada?

TÍO DIMAS.—¡Idiota! ¿Cuándo el perro mordió a su amo? *(Arroja el taladro y se pone de pie.)* Ahora ven acá. *(Le hace detener el pedazo ya perforado.)* Detén aquí. *(Saca de la cesta una caja de lata, la abre, extrae un dedo de pegamento y lo muestra.)* Mira, ¿te parece un pegamento como otro cualquiera? ¡Fíjate! *(Unta el pegamento a la orilla de la rotura de la tinaja, luego sobre el pedazo.)* Con tres o cuatro pedazos, así. . . apenas, apenas. . . detén bien. Yo me meto ahora allí dentro.

TARARÁ.—¿Ah, dentro?

TÍO DIMAS.—Por fuerza, pollino; si he de remachar las puntadas, necesito remacharlas por dentro. Espera. *(Busca en la cesta.)* Alambre y tenazas. *(Los toma y va a introducirse en la tinaja.)* Ahora tú. . . espera a que me acomode bien. . . levanta el pedazo y aplícalo con precisión. . . quedo. . . quedo. . . bravo, así. *(Tarará ha ejecutado y lo encierra en la tinaja. Poco después, asomando la cabeza por la boca.)* Ahora jala, jala! Y aun no tiene las puntadas. Tira con todas tus fuerzas. ¿Ves? ¿Ves como ya nunca se arranca! ¡Ni diez yuntas de bueyes podrían ya separarlo! Ve, ve a decírselo a tu patrón!

TARARÁ.—Pero tío Dimas, ¿está seguro de que podrá salir ahora?

TÍO DIMAS.—¡Cómo no! Siempre he salido de todas las tinajas.

TARARÁ.—Pero ésta —no sé— para usted, me parece un poco estrecha de boca; ensaye.

ESCENA VIII

Bepo, Tarará, Tío Dimas, Filicó, Tana, Trisuza, Carminela, Quiarelo, Don Loló.

BEPO.—*(Regresando por la derecha.)* ¡Uh, que no va a poder salir!

TARARÁ.—*(A tío Dimas.)* Despacio. Espere. De lado.

BEPO.—El brazo, saque primero el brazo.

TARARÁ.—No, qué brazo.

TÍO DIMAS.—¿Pero, en suma, santo diablo, cómo es esto? ¡No puedo ya salir!

BEPO.—¡Tan gorda de panza y tan estrecha de boca!

TARARÁ.—¡Después de haberla curado no poder salir!. . . *(Ríe.)*

TÍO DIMAS.—¡Ah!, ¿te ríes? ¡Cuerpo de Baco, ayúdenme! *(Se agita furioso.)*

BEPO.—¡Espere, no se mueva así! Veamos si ladeándola. . .

TÍO DIMAS.—¡No; es peor! ¡Dejen! El estorbo está en la espalda.

TARARÁ.—¡Claro, como usted tiene demasiadas espaldas por un lado!

TÍO DIMAS.—¿Yo? ¡Si tú mismo has dicho que le falta boca a la tinaja!

BEPO.—¿Y ahora cómo se hace?

TARARÁ.—¡Ah, ésta sí es para contarla! ¡Para contarla! *(Ríe y corre hacia la casa, llamando.)* ¡Filicó! ¡Comadre Tana! ¡Trisuza! ¡Carminela! ¡Vengan, vengan acá! ¡Todos! ¡Tío Dimas no puede salir de la tinaja!

Entran Filicó, Tana, Trisuza, Carminela y Quiarelo. A coro, riendo, saltando, batiendo las manos en torno de la tinaja.

FILICÓ.—¿Dentro de la tinaja?

TANA.—¡Esta es buena!

CARMINELA.—¿Y cómo ha sido?

TRISUZA.—¿No puede ya salir?

TÍO DIMAS.—*(A la vez, como un gato enfurecido.)* ¡Háganme salir! ¡Cojan el martillo, allí en la cesta!

BEPO.—¡Qué martillo! ¿Está usted loco? ¡Debo avisar el patrón!

FILICÓ.—¡Aquí viene! ¡Aquí viene!

Llega corriendo Don Loló. Las mujeres, saliéndole al encuentro.

TANA.—¡Se ha encerrado dentro de la tinaja!

CARMINELA.—¡El solo!

TRISUZA.—¡No puede salir!

DON LOLÓ.—¿Dentro de la tinaja?

TÍO DIMAS.—*(A la vez.)* ¡Auxilio! ¡Auxilio¡

DON LOLÓ.—¿Y qué auxilio puedo darle, viejo imbécil, si no tomó... la medida de su joroba... *(todos ríen)* antes de esconderse dentro?

TANA.—¡Pero miren que sucederle esto, pobre tío Dimas!

DON LOLÓ.—Esperen. Despacio. Trate primero de sacar un brazo.

BEPO.—¡Es inútil! Ya hemos probado de todas maneras.

TÍO DIMAS.—¡Ay, con cuidado, me disloca el brazo!

DON LOLÓ.—¡Paciencia! Procure que...

TÍO DIMAS.—¡No! ¡Déjeme!

DON LOLÓ.—¿Qué quiere que haga entonces?

TÍO DIMAS.—¡Tome el martillo y rompa la tinaja!

DON LOLÓ.—¿Cómo? ¡Ahora que está sana!

TÍO DIMAS.—¿Pretende tenerme encerrado aquí?

DON LOLÓ.—Primero debemos ver cómo hay que proceder.

TÍO DIMAS.—¿Qué quiere usted ver? ¡Yo quiero salir! ¡Quiero salir, nombre de Dios!

Las mujeres, en coro.

TRISUZA.—¡Tiene razón!

CARMINELA.—¡No puede usted tenerlo allí!

TANA.—¡Si no hay más remedio!...

DON LOLÓ.—¡Me arde la cabeza! ¡Me arde la cabeza! ¡Calma, calma! ¡Este es un caso nuevo! ¡No le entiendo nada a nadie! *(A Quiarelo.)* Ven aquí muchacho... No, mejor tú, Filicó: corre allá... *(Le indica el sendero)* bajo la parra, está el abogado; hazlo venir inmediatamente...

En cuanto Filicó sale, se vuelve a tío Dimas, que se debate en la tinaja.

DON LOLÓ.—¡Quieto usted! *(A los otros.)* ¡Ténganlo quieto! ¡Esto no es una tinaja, es el demonio! *(De nuevo a tío Dimas que sacude violentamente la tinaja.)* ¡Quieto le digo!

TÍO DIMAS.—¡O la rompe usted, o a costa de romperme la cabeza, la hago rodar y estrellarse contra el árbol! ¡Quiero salir! ¡Quiero salir!

DON LOLÓ.—Espere a que venga el abogado: ¡El resolverá este nuevo caso! Yo, entretanto, ratifico mi derecho sobre la tinaja y empiezo cumpliendo con mi deber. *(Saca de la bolsa una vieja cartera y extrae un billete de diez liras.)* ¡Todos ustedes son testigos: aquí están diez liras en pago de su trabajo!

TÍO DIMAS.—¡No quiero nada! ¡Quiero salir!

DON LOLÓ.—Saldrá usted, cuando lo diga el abogado; yo, le pago.

Alza la mano con el billete y lo echa dentro de la tinaja. Por el sendero llega el abogado Chimé, riendo con Filicó.

ESCENA IX

Mismos y el abogado Chimé.

DON LOLÓ.—¡No hay de qué reír, perdone usted! ¡A usted no le duele, ya lo sé! ¡Al fin la tinaja es mía!

CHIMÉ.—*(No pudiendo contenerse, entre las carcajadas generales.)* ¿Pero cómo pre... cómo pretende usted... tenerlo allí dentro? ¡Ja, ja, ja, ji, ji!, tenerlo allí dentro antes que perder la tinaja!

DON LOLÓ.—¡Ah! según usted... soy yo quien tiene que pagar ahora, el daño y la afrenta?

CHIMÉ.—¿Pero sabe usted cómo se llama esto? ¡Secuestro de persona!

DON LOLÓ.—¿Y quién lo ha secuestrado? ¡Se ha secuestrado él solo! ¡Qué culpa tengo

yo! *(A tío Dimas.)* ¿Quién lo tiene allí dentro? ¡Salga usted!

TÍO DIMAS.—¡Trate usted de hacerme salir, si es capaz!

DON LOLÓ.—¡No lo metí yo allí, para tener esa obligación! ¡Usted se metió, salga!

CHIMÉ.—Señores míos, ¿me permiten hablar?

TODOS.—¡Habla el abogado! ¡Habla el abogado!

CHIMÉ.—Son dos los casos —escúchenme bien— y tienen que ponerse de acuerdo. *(Volviéndose a don Loló.)* Por una parte, usted, don Loló, debe libertar inmediatamente a tío Dimas.

DON LOLÓ.—*(Interrumpiendo.)* ¿Y cómo? ¿Rompiendo la tinaja?

CHIMÉ.—Espere. Hay otra parte. Déjeme acabar. De no hacerlo, tiene usted que responder por secuestro de persona *(Volviéndose a tío Dimas.)* Por otra parte, usted, tío Dimas, debe responder por el daño material que ha causado al esconderse en la tinaja sin pensar que no podía salir.

TÍO DIMAS.—Pero señor abogado, yo no lo he pensado porque hace mil años que tengo este oficio, y he pegado centenares de tinajas, y todas siempre por dentro para cerrar las puntadas como manda el arte. Jamás me había sucedido el caso de no poder salir. *(A don Loló.)* Le toca a usted reclamar al alfarero que se la fabricó tan estrecha de boca. Yo no tengo la culpa.

DON LOLÓ.—¿También fué obra del alfarero esa joroba que tiene usted y que le impide salir de mi tinaja? ¡Si ponemos pleito por el cuello estrecho —señor abogado—, cuando él se presente con esa joroba el juez me condenará a todas las costas!

TÍO DIMAS.—¡No es cierto! ¡No es cierto! ¡Porque con la misma joroba he entrado y salido de todas las tinajas como por la puerta de mi casa!

CHIMÉ.—Eso no es ninguna razón, tío Dimas, usted debió cerciorarse antes de entrar de sí podría salir o no.

DON LOLÓ.—¡Entonces debe pagarme la tinaja!

TÍO DIMAS.—¿Cómo?

CHIMÉ.—Poco a poco. ¿Pagársela como si fuera nueva?

DON LOLÓ.—Naturalmente. ¿Por qué no?

CHIMÉ.—¡Vaya ocurrencia, pues porque ya estaba rota!

TÍO DIMAS.—¡Se la he pegado yo!

DON LOLÓ.—¿La ha pegado? ¡Entonces está sana, ya no rota! Si ahora la rompo para hacerlo salir, no podré volver a mandarla pegar, y habré perdido mi tinaja para siempre, señor abogado.

CHIMÉ.—¡Creo haber dicho que tío Dimas tendrá que responder también por su parte! ¡Déjenme hablar!

DON LOLÓ.—¡Hable! ¡Hable!

CHIMÉ.—Querido tío Dimas, una de dos: o su pegamento sirve de algo, o no sirve de nada.

DON LOLÓ.—*(Contentísimo, a cuantos le rodean.)* Oigan, oigan, cómo lo hace caer en la trampa. Cuando empieza así...

CHIMÉ.—Si su pegamento no sirve de nada, es usted cualquier farsante. Si sirve de algo, entonces la tinaja, así como está recupera su valor. ¿Cuál valor? Dígalo usted mismo: valúela.

TÍO DIMAS.—¿Conmigo aquí dentro?

Todos ríen.

CHIMÉ.—¡Sn bromas! Así como está.

TÍO DIMAS.—Contesto. Si don Loló me hubiera dejado pegarla con el pegamento solo, como yo quería, en primer lugar no estaría aquí dentro, porque habría podido pegarla desde fuera: y entonces la tinaja habría quedado como nueva, y tendría el mismo valor que antes, ni más ni menos. Así, remendada como está ahora y toda agujerada como una coladera, ¡qué quiere usted que valga! Más o menos, la tercera parte de lo que costó.

DON LOLÓ.—¿La tercera parte? *(Interrumpiendo con las manos y la palabra.)*

CHIMÉ.—¡Una tercera parte! ¡Usted, callado! ¿Una tercera parte... quiere decir?

DON LOLÓ.—Pagué por ella cuatro onzas: una onza y treinta y tres.

TÍO DIMAS.—Menos sí, más no.

CHIMÉ.—Creo en su palabra. Tome una onza y treinta y tres y désela a don Loló.

TÍO DIMAS.—¿Quién? ¿Yo? ¿Darle una onza y treinta y tres?

CHIMÉ.—Para que rompa la tinaja y lo haga salir. Se la pagará usted exactamente en lo que la ha valuado.

DON LOLÓ.—Claro como el agua.

TÍO DIMAS.—¿Pagar yo? ¡Es una locura, señor abogado! ¡Prefiero agujerarme aquí dentro! Eh tú, Tarará, dame la pipa allí en mi cesta...

TARARÁ.—*(Ejecutando.)* ¿Esta?

TÍO DIMAS.—Gracias. Dame fuego. *(Tarará enciende un cerillo.)* Gracias. Y beso la mano a toda la compañía.

Echando bocanadas de humo, desaparece en la tinaja, entre carcajadas de todos.

DON LOLÓ.—*(Próximo a enloquecer.)* ¿Y ahora, cómo le hacemos, señor abogado, si ya no quiere salir?

CHIMÉ.—*(Sonriendo y rascándose la cabeza.)* En efecto, mientras quería salir, había remedio; pero si ahora... ya no quiere...

DON LOLÓ.—*(Yendo hacia la tinaja.)* ¡Eh! ¿Qué intenciones tiene? ¿Radicarse aquí?

TÍO DIMAS.—*(Asomando la cabeza.)* Estoy mejor que en casa. Fresco como en el paraíso.

Desaparece y vuelve a fumar a grandes bocanadas.

DON LOLÓ.—*(Furioso, entre las carcajadas generales.)* ¡Callados, por la Madona! ¡Y sean todos testigos que el que no quiere salir es él, para no pagarme lo que me debe, mientras yo... yo estoy dispuesto a romper la tinaja! *(Al abogado.)* ¿No podría yo demandarlo por allanamiento de morada, señor abogado?

CHIMÉ.—¡Cómo no! Hágalo salir para el juicio.

DON LOLÓ.—Pero, ¡si me impide el uso de mi tinaja!...

TÍO DIMAS.—*(Sacando de nuevo la cabeza.)* Usted divaga. No estoy aquí por mi gusto. Hágame salir y me iré bailando. En cuanto a hacerme pagar, por si lo olvida: no volveré a moverme de aquí dentro.

DON LOLÓ.—*(Sacudiendo la tinaja con furia.)* ¿Ah, no volverás a moverte? ¿No volverás a moverte?

TÍO DIMAS.—¡Vean qué pegamento! No tiene puntadas, ¿saben?

DON LOLÓ.—¡Pedazo de ladrón! ¡Soga de horca, bandido! ¿Quién ha hecho el mal, tú o yo? ¿Y quieres que yo lo pague?

CHIMÉ.—*(Tirándole de un brazo.)* ¡No siga, porque es peor! Déjelo allí toda la noche, ya verá como mañana, él mismo pedirá salir. Entonces usted; o una onza treinta y tres, o nada. Vámonos, déjelo que se aburra.

Se va con Don Loló hacia la casa.

TÍO DIMAS.—*(Sacando la cabeza.)* ¡Eh, don Loló.

CHIMÉ.—*(A don Loló, andando.)* No se vuelva. Vamos, vamos.

TÍO DIMAS.—*(Antes de que ellos entren a la casa.)* ¡Buenas noches, señor abogado! Tengo aquí diez liras! *(Y en cuanto los dos se han ido, se vuelve a los demás.)* ¡Nos divertiremos, aquí todos nosotros! Quiero bautizar la casa nueva! Tú Tarará, ve a casa de Mosca a comprar vino, pan, pescado frito y pimientos salados. ¡Haremos un gran banquete!

ESCENA X

Tarará, Filcó, Dimas, las mujeres, Quiarelo y luego don Loló.

TARARÁ.—¡Viva tío Dimas! ¡Viva la alegría!

FILICÓ.—¡Con esta espléndida luna! ¡Miren! ¡Salió por allá! *(Indica la izquierda.)* ¡Parece de día!

TÍO DIMAS.—¡La quiero ver! La quiero ver yo también. Trasladen la tinaja más allá, quedo, quedo.

Todos ayudan, circundando la tinaja y haciéndola girar sobre sí misma, hacia el sendero.

TÍO DIMAS.—Así, quedo, eso es... así... ¡Ah, cómo es bella! ¡La miro, la miro! ¡Parece un sol! ¿Y ahora, quién canta una canción?

TANA.—¡Tú, Trisuza!

TRISUZA.—¡Yo no! ¡Carminela!

TÍO DIMAS.—¡Cantemos todos en coro! ¡Tú Filicó, toca el organillo, y a cantar todos, bailando en torno de la tinaja!

Filicó saca el organillo y se pone a tocar. Los demás, cantando y gritando, se toman por la mano y bailan vertiginosamente alrededor de la tinaja, azuzados por tío

Dimas. Pero poco después, la puerta de la casa se abre con furia e irrumpe don Loló gritando.

DON LOLÓ.—¡Cuerpo de Baco! ¿Dónde creen estar, en la taberna? Toma viejo del diablo! ¡Anda a romperte el pescuezo!

Da un formidable puntapié a la tinaja que se va rodando por el sendero entre los gritos de todos. Después se oye el estrépito de la tinaja que se despedaza al chocar con un árbol. Todos gritan.

TANA.—*(Continuando el grito.)* ¡A, lo ha matado!

FILICÓ.—*(Mirando con los otros.)* ¡No! ¡Helo allí! ¡Sale! ¡Se levanta! ¡No se ha hecho daño!

Las mujeres baten las manos alegremente.

TODOS.—¡Viva tío Dimas! ¡Viva tío Dimas!

Lo toman en hombros y se lo llevan en triunfo hacia la izquierda.

TÍO DIMAS.—*(Agitando los brazos.)* ¡Yo gané! ¡Yo gané!

TELON



LIBRO DE LOS GATOS

(Concluye)

ENXEMPLO DEL AGUILA CON EL CUERVO

El águila una vegada habia mal de los ojos; el cuervo, que es físico de las aves, demandóle consejo qué podria facer para el mal de los ojos. Dijo el cuervo: "Yo traeré una buena yerba que vos sanará luego." Et dijo el águila: "Si tú eso faces, yo te daré buen galardón." Estonce el cuervo tomó el zumo de las cebollas, é fizo emplasto é púsogelo en los ojos, é ansí commo gelo hobo puesto cegó luego el águila, é despues que el cuervo la vió ciega comió á sus fijos; et dijo el águila: "Maldicha sea tu melecina que non veo nin punto; encima desto me has comido mis fijos." Et el cuervo respondió: "Mientra que tú veias nunca podia comer de tus fijos, maguer que mucho los deseaba comer, é asi lo hago despues que tú fueste ciega é es el miedo complido." Por el águila se entiende el prelado; ca el prelado ha los ojos abiertos, que está en buen estado é guardado de pecado, que non ha cuidado de otra cosa salvo de servir á Dios é de guardar su pueblo. Los fijos del águila é el cuervo se entiende por el diablo que está deseando aqueste pueblo para lo matar é comer; mientra aquel prelado ha los ojos abiertos, todo su deseo es nada; mas ¿qué face el diablo? Face un plasto de ligamiento de las cosas temporales, é échalo en el corazon del prelado por tal que ponga en ellas todo su cuidado, é que non pueda en ál pensar nin entender en las cosas celestiales. Ansí lo face el prelado, que pone todo su cuidado en sus rentas é en las otras cosas temporales, ansí que los ojos celestiales son ciegos, é despues el diablo come los fijos feriendo como el águila de la una parte é de la otra. Esta postura fizo Michas con Gabet é con Galeat, que él con todos los suyos que se sacasen los ojos derechos é que los dejaria en paz, ansí commo se cuenta en el primer libro de los *Reyes*. Aquel paresce á la serpiente antigua que face tanto cuanto puede por les toller los ojos espirituales porque non puedan conoscer las cosas celestiales en esto; ansí que son á siniestro, ansí commo muchos otorgan en esto ha menos en un ojo.

ENXEMPLO DEL CABALLERO CON EL HOMME BUENO

Un caballero preguntó á un homme bueno que era letrado, cuál seria el gozo que los hommes en paraíso habian. Respondió el letrado é dijo: "Tal será el gozo, que nin los ojos lo vieron nin orejas lo oyeron, nin corazón de homme lo podria pensar, aquello que Dios tiene aparejado á aquellos que le aman". Et dijo el caballero: "Aquellos que desean cazar con aves é con canes, cuando fueren en paraíso ¿hallarían canes ó aves?" Et repondió el letrado: "Non lo mande Dios que los canes entren en tan fermoso lugar é tan placentero como el paraíso." Et dijo el caballero: "Ciertamente, si hobiese en paraíso canes ó aves, mucho mas desearia ir allá." Et respondió el letrado: "Amigo, una vegada el león convidó á todas las otras bestias, é fizo muy grand yantar, é dióles muchos manjares é muy sabrosos, et despues que hobieron comido, todas se tornaron cada una á su lugar. El lobo encontró á la puerca en el camino que estaba comiendo somas, et dijo la puerca: "¿Dónde vienes, lobo?" Respondió el lobo é dijo: "Vengo del muy buen ayantar que nos dió el leon; et tú, ¿por qué non fuiste y?" E dijo la puerca: "Hobistes buenos comeres é bien adobados?" E respondió el lobo: "Dígote que sí, que hobimos capones é perdices é pavones é otros muchos manjares bien adobados." Estonce dijo la puerca: "Hobo y bellotas ó somas?" Dijo el lobo: "Maldicha seas, ¿qué preguntas? non lo mande Dios que en tal ayantar adobasen tan viles viandas." Esto se entiende por muchos que todas las cosas han en este mundo que podrian facer para ir á paraíso, non les perescen bien nin cobdician nada, nin se pagan de ál sinon de somas, que se entiende por pecado commo lujuria ó complacenterias deste mundo, et desto se cuenta en la Santa Escritura: "Dios amaba los hijos de Israel, é ellos aman á dioses ajenos, é aman vinos de muchas maneras, que se entiende por pecados."

ENXEMPLO DEL HOMME QUE ARABA CON LOS ESCARAVACOS

Un homme araba una vegada é ató dos escaravacos al arado, é vino otro homme, é díjole: ¿Por qué atas a tales bestias commo son aquestas á tu arado?" Et respondió el yugero: "Porque todas las cosas ayudan al arado cuantas le pueden tirar." Ansí es que muchas vegadas menazaba él á los escaravacos tambien commo á los bueyes para que andoviesen; et cuando fué hora de viésperas que tañeron las campanas, fuése el homme con sus bueyes para su casa, é los escaravacos fincaron

allí, que non quisieron obedescer al yugero. Tales son muchos hommes en este mundo, á quien Dios amenaza é castiga, mas por todo esto nunca se quieren partir de la suciedad del pecado; de los cuales cuenta en la Santa Escritura que dice Dios: "enviévos la muerte en el camino de Egipto matando con mi cuchillo vuestros fijos; é fícevos sentir el olor de vuestros pecados en vuestras narices, é non vos tornastes á mí." Esto se entiende porque Dios á muchos hommes en este mundo dales primero mucho bien, et ellos non le quieren cognoscer con ello, et desque Dios vee esto tírales los algos, é por esto non se emiendan; é tírales los parientes é los amigos, et si por esto non se emiendan tírales los fijos; é si non lo quieren cognocer, por todo esto mueren, é despues van á la pena que es sin fin; et los tales commo estos, si bien parasen mientes cuando tienen bien, mas les valdria cognoscer á Dios estonces que non padescer despues.

ENXEMPLO DEL ASNO CON EL HOMME BUENO

Un homme bueno tenía un asno en su casa é fízolo ir á labrar, é aquel homme bueno tenia otrosí un puerco, é era cerca de la San Martin, é porque venía acerca el tiempo para lo matar, dábale bien á comer somas é berzas é farina, é desque habia comido íbase luego á echar á dormir. El asno, desque vió esto, pensó luego entre sí: "Ese puerco muy bien le va; é como bien é bebe bien e non trabaja commo yo, nin come mal commo yo; mas yo bien sé qué faré: facerme-he doliente, é quizá que me farán tanto bien commo al puerco." Et fízolo ansí: é tendióse en el establo, et entró su dueño allá, é desque lo falló, comenzólo á amenazar que se levantase, mas él non se quiso levantar, antes comenzó á gemir. El su señor pesóle mucho, é dijo á su mujer: "El nuestro asno está doliente." Et dijo la mujer: "Pues que ansí es, démosle á comer pan é farina é de buen agua." Et ficiéronlo ansí, é el asno comió muy poco, é dende adelante íbase fartando en manera que engrosó mucho. Estonce dijo el asno entre só: "Agora he yo buen sino." Et desí cuando el puerco fué bien grueso, vino el tiempo de se matar el puerco; et el asno, desque vió que mataban el puerco, é quel' daba el carnicero con el destral, fué mucho maravillado, é habiendo muy grand cuidado que farian eso mesmo á él que ficieran ál puerco, pues estaba gordo, dijo entre sí mesmo: "Ciertamente, mas quiero trabajar é facer tal vida commo primero, que non morir tal muerte commo morió el puerco." Estonce salió de la establia, é fuése saltando delante su señor. Cuando el señor vió esto, tornólo á su primero oficio, é despues murió el asno buena muerte. El puerco se entiende por los ricos que se visten bien en este mundo é comen bien é beben mejor, é non se quieren trabajar en este mundo; estos son los clérigos que non quieren servir á Dios, et los usureros que non quieren ganar por su trabajo sinon por su usura; estos tales son llamados puercos, los cuales puercos cuanta en el Evangelio que entra el diablo en ellos, é fácelos afogar en la mar. Estos tales afoga el diablo en este mundo por pecado, et después en la amargura del infierno. El asno se entiende por algunos hommes justos que están en sus estudios, ó algunos ordenados en sus celdas; ó algunos que viven en laceria en este mundo sirviendo á Dios; mas les vale á tales commo estos que con laceria ó con trabajo vayan á paraíso, que non fagan commo los puercos é vayan al infierno, é que les den con el destral de la condenación en la cabeza. Aquestos que non quieren trabajar commo deben, nin servir á Dios segun deben de facer, estos tales non serán tormentados con los hommes, mas con los diablos: dice Isaías: "Por esto enviará nuestro Señor Dios su peste en logar do son los semejantes a tí."

ENXEMPLO DE LA GALLINA CON EL MILANO

La gallina muchas vegadas lieva sos pollos so las alas, mayormente cuando vey el milano. Acaesció una vez que vino el milano volando sobre los pollos, é la gallina llamólos á todos; ansí que venieron é metiéronse todos so la gallina, é vino uno é falló un gusano é comenzólo de picar por comerlo, é vino el milano é llevóse el pollo. Bien ansí face nuestro Señor antes que nos llama commo cuando habemos pecado que corramos é nos pongamos so las alas. Esto face porque nos arrepintamos é nos guardemos de facer mal, mas muchos dellos aunque veyen andar el diablo volando encima dellos non quieren fuir, mas antes se llegan al búfano del diablo. Pues, hermanos, nosotros fuyamos á las alas del crucifijo, é lleguemos nos á él por pensamiento de buenas obras, doliéndonos de la su pasión ó faciendo los sus mandamientos, é allegándonos ansí á él serémos salvos.

ENXEMPLO DEL LEON CON EL GATO

Una vegada convidó el leon á todas las animalias á comer, é convidó al gato que era su amigo é era homme muy honrado, é preguntó el leon que de qué vianda comia de grado, é él respondió: "Ratos é mures." E pensó el leon que pues el gato se pagaba dello, que les daria comer de aquella vianda á todos los otros; ansí que fizo traer mu-

chos manjares de ratos é de mures, é el gato comió muy bien dellos, mas todos los otros comenzaron á murmurar é fablar entre sí: "¿Qué es esto que nos da á comer?" Et por esto fué el ayantar menospreciado é abiltado. Ansí es de muchos que facen muchos convites, é acaéscelos que convidam algunos gatos, que se entiende por algunos hommes que non se pagan de ningun placer sinon de decir algunas suciedades por haber la gracia de algunos, ó por llevar algo que les pluga, ó non facer aquella grand fiesta, é uso ansí facer fasta la muerte, et por tal que se pueden en este mundo embeodar é hinchir los vientres de vianda é en suciedades é en pecados, dan las ánimas á los diablos.

ENXEMPLO DEL ANSAR CON EL CUERVO

Un ansar muy gorda era muy pesada, é rogó al cuervo que la ayudase que podiese volar mejor é mas alto, estonce que podría ver las alturas del mundo é de los montes é de los árboles. El cuervo ayudóla cuanto pudo, é firmó los piés en tierra para ayudar á volar al ansar mejor; mas el ansar pesó tanto, que el cuervo non pudo facer nada, et dijo el ansar al cuervo: "¿Por qué non me levantas é non me faces volar?" Respondió el cuervo: "Cuanto mas me esfuerzo para te sobir, tanto te faces tú pesada."

Otrosí, un pecador fué una vegada á confesar á un homme santo, é rogóle que pidiese de mercet á nuestro Señor que él por la su santa piedad lo quisiese partir de aquellos pecados en que andaba. Et el homme bueno rogó á Dios por él, é á cabo de un año tornóse el homme pecador al homme santo, é díjole: "Señor, non siento que las tus oraciones me facen pro ninguna, que tanto pecador me siento commo suelo, é el mi corazon tan envuelto está en pecado commo suele." Et díjole el homme santo: "Amigo, ven conmigo," Et ellos fuéronse amos y dos, é fallaron en el camino un saco lleno de trigo que cayera de una bestia. Et dijo el justo al pecador: "Toma de ahí, é echa amas manos del saco." El pecador esforzábase de levantar el saco, é el justo tirábale contra la tierra cuanto podía. El pecador viólo é díjole: "Señor, ¿por qué abajas este saco contra tierra? Ca ansí faciendo nunca levantarémos el costal." Et dijo el justo: "Ansí me contesce contigo, que pido merced al mi Señor Jesucristo por tí é quiérote levantar por mis oraciones, mas tú siempre tiras á tierra que siempre pecas mas, á si tú quisieses esforzarte conmigo é partirte de algun pecado, entre nos amos poderte y amos facer ir á paraíso; mas si los hommes pensasen en este mundo qué cosa es, é commo non es otra cosa sinon sueño, que un homme pobre que se duerme é se sueña muy rico, cuando despierta mas triste está que non si se soñase pobre. Otrosí, un homme rico que se sueña pobre, cuando despierta está muy mas alegre porque se falla rico. Ansí es en este mundo que los hommes que son pobres é son buenos expiden su tiempo en servicio de Dios, é cuando van á paraíso fállanse muy ricos é muy bien andantes. Otrosí, aquellos que son ricos é muy bien andantes en este mundo non quieren facer ál sinon aquello que es servicio del cuerpo, é despues mueren é van al infierno: aquellos son mas mal andantes que otros hommes. Otrosí, son semejantes en este mundo de los juegos del ajedrez que á los unos llaman duques, é á los otros llaman reyes, é á los otros caballeros, é á los otros peones; é los hommes juegan con ellos, é ansí aquel que vence, aquel es tenido por mejor; mas despues que han jugado con ellos tórnanlos á la bolsa muy deshonradamente, que á las veces cae deyuso el rey é los condes, et los peones desuso. Bien ansí es de los hommes que todos vienen de una parte, de una madre, de Adan é de Eva, é despues juegan los unos con los otros, el uno gana, el otro pierde; é el que puede vencer al otro aquel es tenido por mejor; mas despues son puestos sin regla en la bolsa, que se entiende los cuerpos en los locilos, é las ánimas en los infiernos, donde no han ordenamiento ninguno, mas espanto sin fin; é aunque vayan á paraíso, á veces van los que son en este mundo menores delante los mayores, é delante los reyes, é delante los señores, é en aquella corte tan noble que debian cobdiciar los hommes ser en ella mas honrados, allí quieren ir mas deshonrados, commo quier que bienaventurado será aquel que irá allá, ca el que en paraíso menos bien toviere, terná mas que nunca podria merescer á Dios.

ENXEMPLO DE LA GULPEJA CON EL GATO

La gulpeja una vegada iba por un camino é encontró al gato é díjole: "Amigo, ¿cuántas maestrías sabes?" E respondió el gato: "Non se sinon una." E dijo la gulpeja: "¿Cuál?" Dijo el gato: "Cuando los canes me van por alcanzar súbome en los árboles altos." Et dijo el gato a la gulpeja: "E tú cuantas sabes?" Dijo la gulpeja: "Diez y siete, é aun tengo un saco lleno, é si quieres ven conmigo é mostrarte-he todas mis maestrías, que los canes non te puedan tomar." Et al gato plugóle mucho é otorgógelo é fuéronse amos en uno. Ellos de que se fuéron oyeron los ladridos de los perros é de los cazadores, é dijo el gato: "Amigo, oyo los perros é he grand miedo que nos alcancen." Et dijo la gulpeja: "Non quieras haber miedo, ca yo te amostraré muy bien cómmo pue-

das escapar de ellos." E ellos fablando, íbanse acercando los canes é cazadores. "Ciertamente —dijo el gato— non quiero ir mas contigo, mas quiero usar de mi arte." "Entonces el gato saltó en el arbol, dejáronle é fueron en pos de la gulpeja, é siguiéronla tanto fasta que la alcanzaron, é el un perro por las piernas, é el otro por el espinazo, é el otro por la cabeza, comenzáronla de despedazar. Estonce comenzó dar voces el gato que estaba en el alto: "Gulpeja, abre tu saco de todas tus maestrías, ca non te valdrán nada." Por el gato se entiende los simples é los buenos que non saben usar sinon la verdad, é de servir á Dios é facer obras para sobir al cielo. Et por la gulpeja se entiende los voceros é los abogados, ó los otros hommes de mala verdad que saben facer diez y siete engaños é mas un saco lleno, et despues viene la muerte que lieva á todos, tan bien á justos como á pecadores. El homme justo salta en el árbol que se entiende por los cielos, é los engañosos é los malos son tomados de los diablos é llevados á los infiernos. Estonce puede decir el justo: "Gulpeja, gulpeja, abre el costal con todos tus engaños; non te podrían guarescer de los diablos." Dice Jesucristo en el Evangelio: "Quien se ensalza será humillado, é quien se humilla será ensalzado."o Cualquier que en este mundo quisiera ser honrado con soberbia ó con pecado, en aquel otro mundo será abajado; et aquellos que en este mundo se quisieren humillar por su amor, serán en el otro mundo ensalzados en la gloria del paraíso.

ENXEMPLO DEL MILANO CON LAS PERDICES

El milano una vegada miraba sus alas é sus pies é sus uñas, é desque se hobo mirado, dijo entre sí: "Yo tan bien armado só commo el falcon é commo el águila, é pues que tales alas é tales uñas é tales pies he, ¿por qué non tomaré las perdices ansí commo ellos?" E fué buscar un lugar do habia muchas perdices, é tomó dellas, é puso dos so las alas, dos so los piés, é la quinta en el pico fasta que non las pudo tener, é hóbolas á dejar todas, é por esto dice en el proverbio: "Quien todo lo quiere todo lo pierde." E por aquello se dice que nunca quiso trabajar en tomar perdices.

ENXEMPLO DEL CUERVO CON LA PALOMA

Una vegada furtó el cuervo un fijo á una paloma, et la paloma fuése al nido del cuervo, é rogóle que le quisiese dar su fijo, é dijo el cuervo á la paloma: "¿Sabes cantar?" E respondió la paloma: "Sí, mas non bien." E dijo el cuervo: "Pues canta." La paloma comenxó a cantar, é dijo el cuervo á la paloma: "Canta mejor, si non non te daré tu fijo." Et dijo la paloma: "En verdad non sé mejor cantar." Estonce el cuervo é la cuerva comieron al fijo de la paloma. El cuervo se entiende por los hommes honrados [*ricos*], é poderosos, é merinos, é alcaldes, que toman los bienes é las ovejas, é á las vegadas algunos heredamientos de algunos hommes simples, é pónenles que han fecho algun mal por dar razón á lo que ellos facen, ó porque los hommes non gelo tengan á mal. Viene el homme simple é demandales el buey, ó la oveja, ó la tierra, é ruégales que se lo den et que les dará por ello veinte maravedís, o mas, segun su poder. Responde el soberbio: "Da mas, que si mas non das, non en llevarás el peño". Et responde el homme bueno: "En verdad non lo tengo, ca soy pobre é menguado, et non vos lo podría dar". Estonce el otro se tiene el peño, ó lo face mal andante por despecho del que lo demanda; ansí que estragan los ricos á los pobres mezquinos.

ENXEMPLO DE LA ABOBILLA CON EL RUISEÑOR

La abobilla, que es pintada de muchos colores é muy bien crestada dijo al ruiseñor: "Amigo, toda la noche andas cantanto é saltando por los árboles, é nunca quedas: ven conmigo é folgarás un poco en mi nido." E él otorgógelo é descendió al nido del abobilla; mas tanto olia de mal por el estiércol que era hi, que non lo pudo endurar, é fuése su camino diciendo: "Mas quiero por los árboles duros saltar toda la noche que non morar en tal lugar." El abobilla que face el nido en el estiércol, significa la mala mujer é los hommes lujuriosos, que algunas vegadas han lechos é puestos blandos, mas hiédenles muy mal por el pecado. El ruiseñor que anda por las ramas se entiende por los hommes ó por las mujeres que viven en los ásperos mandamientos de religión, é orando á Dios en las horas de la noche, loando é bendiciendo el su nombre. Aquestos tales mas cobdician estar en tales árboles é cantar, que non parescer en el nido del estiércol del pecado

ENXEMPLO DEL FRAIRE

Un fraire lego en un monesterio, á quien el diablo tentaba de muchas tentaciones, en guisa que una noche dejó el hábito en su monesterio dentro en el dormitorio, é íbase fuera del monesterio por dejar la órden; é acaesció que hobo de pasar por la iglesia, é pasando por y, comenzó de cantar al Crucifijo é dijo: "¿Cómmo, Señor, yo vine aquí de buen corazón por te servir, é tú agora

déjasme llevar á los diablos que son tus enemigos? Mas ciertamente que non será ansí, que yo te iré abrazar, é de guisa te abrazaré é te apretaré, que si el diablo a mí quisiere llevar, que lleve a tí conmigo." Estonce fué abrazar el Crucifijo muy reciamente, é partiéronse todas las tentaciones dél, que nunca jamás las hobo, é fincó en la órden, é fué después muy santo homme. Et si los hommes ó las mujeres que son en este mundo, que están en algun pecado, ficiesen cuanto podiesen por se partir dél, ansí como fizo el fraire, luego los diablos se partirán dellos ansí como ficieron del fraire; mas en lugar de facer cuanto podieren por arredrar el diablo, ansí facen cuanto pueden por se allegar al pecado en muchas guisas é muchas maneras.

ENXEMPLO DE LOS ALDEANOS

Dicen que unos aldeanos que habian de dar dineros á su señor, el plazo venía muy acerca en que los habian de pagar, é si non los pagasen caían en muy mal grande pena contra su señor, é dijeron entre sí: "¿Qué farémos? que el tiempo es muy cerca, é non fallarémos mandadero que pudiese allá legar á aquel tiempo." Dijo uno: "Yo vos diré qué farémos: la liebre es muy ligera; pongámosla los dineros en una bolsa al pescuezo, é digámosla que los lieve apriesa á la corte de nuestro Señor. Et ficiéronlo ansí commo lo habían dicho, é desque hobieron atados los dineros á la bolsa al pescuezo de la liebre, fuése la liebre cuanto pudo por el monte con su bolsa é con sus dineros; ansí que los hommes nunca sopieron de la liebre qué se ficiera. Et los hommes se entienden por algunos grandes hommes ó señores, que veen á los sus hommes é á los sus vasallos muy pobres é muy lazrados, é non les dan sinon muy poco de lo suyo, é dan á los extraños muy grandes dones, é mucho de lo suyo é de los otros, que son los dineros, é non saben dónde nin dónde non. E los que tormentan á los suyos, é los facen andar pobres son semejantes á la lima que gasta el fierro; é los que crian á los suyos é les facen algun bien, son semejantes á la gallina que cria sus pollos. Otros sí, fueron semejantes á aquellos hommes que cuando vienen los demandadores de San Anton ó de Roncesvalles, ó de otros santos, que les predican muchas mentiras é muchas traiciones, é prométenles que sacarán las ánimas de sus padres de pena, é á ellos cuando allá fueren, lo cual ellos non pueden facer, é los hommes creen lo que les dicen verdad; é danles muchos dones é envian á los santos de aquello que ellos han tomado. E ellos con aquello que les han dado, suben en sus bestias é vanse muy ligeramente ansí que la liebre; en manera que los que lo dan non saben qué es dello nin dellos, é por ventura que aquella noche lo expienden como non deben. Et por esto dice san Agustin: "Déjalo de dar allí donde son ciertos, é dálo á las iglesias que son vecinas, é á los pobres envergonzados que saben que lo han menester, ó á religiosos ó á monasterios; é si lo quieres dar en aquel lugar do has devocion dálo ó envíalo allá con tu homme, mas non lo dés á aquellos que son enemigos de la fe."

ENXEMPLO DE LO QUE ACAESCIO A LA FORMIGA CON LOS PUERCOS

La formiga coge é lieva los granos de trigo de que viva en el invierno, é algunas veces acaesce que desque lo ha allegado, vienen los puercos é coméngelo, é estruyéngelo todo. Ansí es de muchos hommes en este mundo, que muchas vegadas non tratan ál sinon allegar riquezas é algos, é á las vegadas acaesce que vienen los ladrones ó los merinos ó sus señores ó parientes, ó otros algunos que son mas poderosos que non ellos, é gelo comen é destruyen todo, ansí que habrán á dejar sus riquezas á mal su grado.

ENXEMPLO DE LA MUERTE DEL LOBO

Acaesció que murió el lobo, et el leon fizo ayuntar todas las animalias, é fízolo enterrar honradamente. La liebre traia el agua bendita, é los cabrones traian los cirios, et la cabra tañia las campanas, é los erizos fecieron la fuesa, é el buey cantó el evangelio, é el asno dijo la epístola. Et despues que la misa fué cantada é el lobo fué enterrado, de los bienes que dejó el lobo ficieron buen ayantar las animalias é fartáronse muy bien: ansí que cobdiciaban que Dios les diese otro tal cuerpo commo aquel. Ansí acaesce muchas vegadas que cuando es muerto algún robador ó algun logrero, ó algun homme rico que ha ganado lo suyo, cómegelo el prelado ó el abad do es enterrado, facer llegar el cuento de las bestias que se entienden por algunos nescios que viven commo bestias. E muchas vegadas acaesce que en un convento de monjes negros ó de blancos, ó en una iglesia do habrá muchos clérigos que non son sinon bestias, que se entienden que dellos unos son leones por grand orgullo, é los otros son gulpejas por grand engaño, é los otros son osos por grand gortonía, é los otros son cabrones por grand maldad, é los otros son asnos por grand pereza, que son muy perezosos por servir á Dios; é los otros son erizos por aspereza que son sañu-

dos é maninconiosos, é otros son liebres por miedo de lo que non deben haber, ca han miedo de perder los bienes temporales de que non debian de haber miedo lo que cada uno debe temer. Otrosí, son bueyes por labrar las tierras, ca mas trabajan en las cosas terrenales que non en las espirituales. Estos son los bueyes que compró Abraham é non quiso que fuesen á la cena perdurable, onde dice san Mateo: "El que bueno es, derecho es como palma, entre los monjes espina." Ansí acaesce muchas veces que será grand compaña de monjes ó gran congregación de clérigos, é mala vez será fallado entre ellos un justo, é aquel que mejor es entre ellos, espina comió ó comió cardo.

ENXEMPLO DEL PERRO CON EL JUNCO

Acaesció una vegada que el perro que se apartó á una mata de juncos por mear, é un junco picóle detrás, ansí que el perro saltó un gran salto, é paróse á léjos á ladrar, é dijo el junco: "Mas quiero que ladres siendo aléjos de mí, que non que me ensucies seyendo acerca de mí." Bien ansí mejor es echar los hommes á los malos é locos de su compañía commo quier que les den voces ó profazen ó digan algunas falsedades con gran engaño, mejor es que non ser los otros ensuciados por su compañía.

ENXEMPLO DEL UNICORNIO

Un unicordio iba en pos de un hómme por lo alcanzar, et el homme que se iba fuyendo falló un árbol, é so aquel árbol habia un foyo de serpientes é de sapos é de muchos lazos: en la raíz de aquel árbol habia dos gusanos, el uno blanco é el otro prieto, que non facian sinon roer el árbol. Et el homme que estaba encima del manzano comiendo de las manzanas, tomaba muy grand placer en las fojas que le parescian muy fermosas. Et él de que estaba en esto vió ahé que los gusanos derriban el árbol; el homme cayó en este foyo do eran aquellas serpientes é matáronle todas. El unicornio se entiende por la muerte, de la cual ninguno non puede escapar; el árbol es el mundo; las manzanas son los placeres que el homme ha en este mundo en comer, en beber, é en fermosas mujeres; las fojas son las palabras apuestas que los hommes dicen, ó los fermosos paños que visten; los dos gusanos que roen el árbol son los dias é las noches que consumen todo el mundo. El homme mezquino é loco tomando placer en estas manzanas non para mientes en sí mesmo fasta que caye en la foya del infierno do ha muchos lazos é tormentos para tormentar á los hommes mezquinos sin fin.

ENXEMPLO DE LA GULPEJA CON EL MARINERO

La gulpeja una vegada quería pasar una grand agua en una nave, é dijo al barquero que la pasase allende, é que le pagaria bien el alquiler de la nave. El marinero pasóla allende, et desí díjole que pagase lo que habia puesto con él. Dijo la gulpeja: "Yo te pagaré." Et mojó la cola é dióle con ella por los rostros; et dijo estonce el barquero: "Muy mal gualardon me das porque te pasé en el barco el agua." Por esto dice el proverbio: *Quien mal señor sirve, todo su servicio pierde.* Ansí acaesce que los que sirven al diablo que por muchos servicios que le siempre fagan, siempre les da gualardon malo, et si non gelo da en este mundo, dágelo en el otro que los lieva al infierno.

ENXEMPLO DEL XIMIO

El ximio come el meollo de cualquier árbol que sea dulce, mas cuando quiere comer la nuez verde é le amarga la corteza de encima, deja el meollo é echa la nuez de sí, é porque falla la corteza amarga non para mientes commo el meollo de dentro es sabroso. Bien ansí es de muchos legos en este mundo que les es grave cosa de facer aquellas cosas que son á servicio de Dios é á los sus mandamientos, et non paran mientes que por facer en este mundo las cosas que les parescen que son amargas, que despues que les es asegurado el gozo de la vida perdurable; et por aquesta amargura, ca non quieren ayunar nin velar nin sofrir otra alguna amargura, pierden la dulzura de la vida perdurable. Onde dice san Gregorio: "El loco mas quiere siempre ser captivo que non sufrir algun trabajo algun poco de tiempo."

ENXEMPLO DEL CARACOL

El caracol lieva siempre su casa encima de su espinazo, é por esto anda poco é pequeñas juarnadas. Aqueste significa á los señores ó á los hommes muy ricos ó á los prelados que cuando andan camino, van con carretas é con grandes vajillas de plata, é van con toda su casa por doquier que andan muy soberbiamente é con muy grand orgullo é por espantar de paraíso é por todos los que hobieres riquezas non grandes poner vuestros corazones en ellos. Et dice el Após-

tol: "Non deben ser desechadas las riquezas con que paguemos el reino de los cielos." Et dice san Pablo en una epístola: "Los que quieren ser ricos en este mundo, caen en muchas tentaciones é en muchos lazos del diablo." Non aborrece el Apóstol las riquezas, mas el mal é el pecado que dellas viene que crece á los hommes con las soberbias; que cuando el rico se vee acompañado de grandes compañas, et vee que tiene mucha vajilla é muchos caballos, créscele con ello soberbia. Aqueste es el gusano de las riquezas que commo el gusano roe el árbol en el enxemplo antes dicho, é lo derriba, bien ansí derriba la soberbia á los altos hommes, é á los orgullosos en tanto que caen en el pozo del infierno. Muchos son en este mundo que han riquezas, mas non las aman nin las precian nada, nin tienen el corazon en otra cosa sinon en cómo las podrán partir á los pobres; mas el caracol sacados los cuernos, cuando le tañe alguna paja ó alguna espina el cuerno, torna los cuernos á la cabeza. Ansí es de los obispos que traen mitras cornudas, é si les viene alguna tribulación luego tornan los cuernos é fuyen, é á las vegadas ascóndense en sus posadas é non defienden á sus posadas nin las quieren defender, é las posadas defienden á ellos.

ENXEMPLO DE LA ARAÑA CON LA MOSCA

El araña cuando está en su tela viene la mosca á su tela é sale el araña muy airadamente é mata la mosca; mas cuando viene la abispa faciendo roido, éntrase el araña fuyendo á su forado. Ansí es de los obispos ó de otras personas algunas que son en este mundo, que cuando algun pobre ó algun bajo les face algun enojo, ó por ventura que lo acusan algunos que lo quieren mal ó falsamente, tómanle aprisa cuanto ha é cómenselo; mas cuan do algun poderoso ó algun rico los menaza, entonce se asconden los obispos é los prelados. Onde estando fablando Efraim hobieron grand espanto los de Israel, que se entiende que menazando el rico ó el poderoso ha grand miedo el prelado medroso.

ENXEMPLO DE LA GULPEJA

La gulpeja cuando ha grand fambre fácese commo muerta en tierra é saca la lengua, ansí que viene el cuervo é el milano cuidando de fallar de comer, é lléganse á ella por comerle la lengua, et ella estonce abre la boca é cómelos. Bien ansí face el diablo; fácese muerto, ca nin es oido nin es visto, é echa su lengua de fuera, que se entiende por algunas cosas deletosas, ó por algunas cobdicias con algunas mujeres fermosas, ó comeres delicados ó buen vino ó otras cosas semejantes á estas. Et cuando el homme las toma commo non debe es preso por el diablo, ansí como el cuervo por la raposa. Otrosí, toman los raposos é los hommes el queso, é pónenlo en la ratonera é toman el mur. Ansí face el diablo: estrecha á muchas mujeres porque se paguen los hommes dellas, é pone á los hommes en corazon que se paguen de algunos castillos ó villas ó algo de lo ajeno. Et despues que han complido su voluntad toma el diablo á ellos, ansí commo la ratonera toma el mur cuando el homme pone y el queso. Por el cabron que trae grand barba se entiende lo de monte fa ó á los legos de Cistel que traen grandes barbas é non consienten que gelas rayan. Estos á las de vegadas contienden cuál destas Ordenes es mejor, mas las ovejas blancas é las prietas guarden, que si non hay otras santidades en ellos sinon las vestiduras, non serán de la cuenta de las ovejas blancas é prietas de que fabla en el salmo que dicen: "Así commo ovejas son puesas en el infierno; la muerte las esparcerá." Otrosí, los templeros del hospital, los de san Juan, si otra cruz non han en corazon, que se entiende por castigar la carne, é si se non guardan de pecado de la carne commo de soberbia ó de otros pecados, tales commo estos son asnos del infierno. Otrosí, los que traen grandes, barbas, cuales quier barba que ellos hayan, nunca entrarán en paraíso si non facen obras que 'pleguen á Dios ó non facen buena vida entre los hommes; é si por haber grand barba el homme fuese santo, non habría en todo el mundo tan santo homme commo el cabron.

ENXEMPLO DEL GALAPAGO CON EL BUFO

Un galápago pasaba una vegada sobre el bufo, é vino otro é firióle en el espinazo. Estonce dijo el bufo: "Confonda Dios tantos señores." Ansí puede decir el capellan que es puesto por cura de las ánimas. Demándale el obispo procuración, el oficial sus derechos, los escuderos dinero, los troteros demándanle zapatos, los rapaces camisas, los merinos ó alcaldes demándanle servicio é los labradores dueñas. Estonce puede decir á cualquier que lo demanda: "Confonda Dios tantos señores."

ENXEMPLO DE LOS MURES CON EL GATO

Los mures una vegada llegáronse á consejo é acordaron cómmo se podrían guardar del gato,

é dijo el uno que era más cuerdo que los otros: "Atemos una esquila al pescuezo del gato, é podernos hemos muy bien guardar del gato, que cuando él pasare de un cabo á otro siempre oirémos la esquila." Et aqueste consejo plugo á todos; mas dijo uno: "Verdad es, mas ¿quién atará la esquila al pescuezo del gato?" E respondió el uno: "Yo non." Respondió el otro: "Yo non, que por todo el mundo yo non querria llegar á él." Ansí acaesce muchas vegadas que los clérigos ó monjes se levantan contra sus prelados, ó otros contra sus obispos diciendo: "Pluguiese á Dios que lo hobiese tirado é que hobiésemos otro obispo ó otro abad." Esto placeria á todos; mas al cabo dice: "Quien lo acusare perderá su dignidad ó fallarse-ha mal dende," et dice el uno: "Yo non." Dice el otro: "Yo non." Ansí que los menores dejan acusar á los mayores mas por miedo que non por amor.

ENXEMPLO DEL MUR QUE CAYO EN LA CUBA

El mur una vegada cayó en una cuba de vino é el gato pasaba por y, é oyó el mur do facia grand roido en el vino é non podia salir, et dijo el gato: "¿Por qué gritas tanto?" Respondió el mur: "Porque non puedo salir." Et dijo el gato: "¿Qué me darás si te saco?" Dijo el mur: "Darte-he cuanto tú me damndares." Et dijo el gato: "Si te yo saco quiero que des esto, que vengas a mí ·cuantas vegadas te llamare." Et dijo el mur: ·'Esto vos prometo que faré." Et dijo el gato: 'Quiero que me lo jures." Et el mur prometiógelo. El gato sacó el mur del vino, é dejólo ir para su forado, é un dia el gato habia grand fambre é fué al forado del mur é díjole que viniese, et dijo el mur: "Non lo faré si Dios quisiere." Et dijo el gato: "¿Non lo juraste tú á mí que saldrías cuando te llamase?" Et respondió el mur: "Hermano, béodo era cuando lo dije." Ansí contece á muchos en este mundo cuando son dolientes é son en prision é han algun recelo de muerte, estonce ordenan sus faciendas é ponen sus corazones de emendar los tuertos que tienen á Dios fechos é prometen de ayunar é dar limosnas é de guardarse de pecados en otras cosas semejantes á estas; mas cuando Dios los libra de peligros en que están, non han cuidado de complir el voto que prometen á Dios, antes dicen: "En peligro era é non estaba bien en mi seso, ó también me sacara Dios de aquel peligro aunque non prometiera nada." Ansí cuentan de una pulga que tomó un abad en su pescuezo, é comenzó á decir: "Agora te tengo; muchas vegadas me mordiste é me despertaste, mas nunca escaparás de mi mano, antes te quiero luego matar." Et dijo la pulga: "Padre santo, pues tu voluntad es de me matar ponme en tu palma porque pueda mejor confesar mis pecados, é desque fuere confesada poderme-has matar." Et el abad movióle piedad, é puso la pulga en la mano, é la pulga desque se vió en la palma dió un grand salto é fuése. Et el abad comenzóla de llamar, mas nunca la pulga se quiso tornar. Ansi es de muchos en este mundo que cuando son escapados non pagan nada.

ENXEMPLO DEL HOMME QUE SE LE QUEMO LA CASA

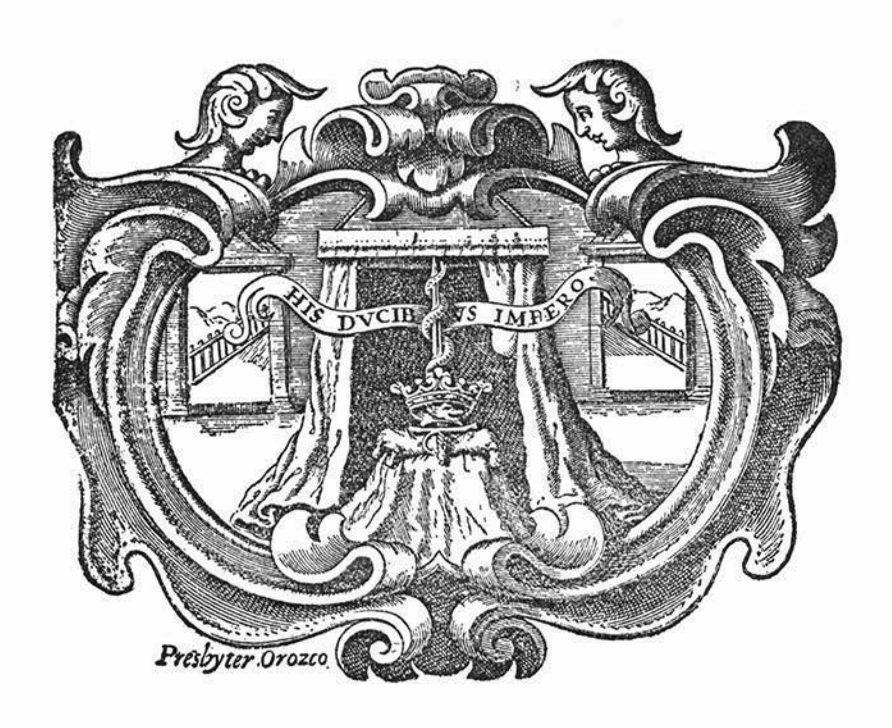
Cuentan mas aquí que un homme quemósele la casa que tenía llena de trigo, et cuando su señor la vió quemar hobo muy grand pesar della, é comenzó muy fuerte á suspirar é á llorar; é llorando decía: "Señor Dios, amata este fuego; yo te prometo que dé este trigo por tu amor á los pobres." En aquella hora fué muerto el fuego, é el trigo librado que non se fizo ende mal ninguno. Mas desque su dueño tovo el trigo en su poder non lo partió á los pobres, ansí commo lo habia prometido; ca los hommes en el tiempo del peligro creen é despues descreen é los que ansí facen al cabo despues non ganan nada, ó les da Dios otra tribulacion mayor ó los lleva al infierno; ca Dios da las tirbulaciones; é si tiene que aquello que Dios le da que gelo da por sus tribulaciones, é lo sufre en paciencia lo mejor que puede, tronárgelo-ha en paz é gozo.

ENXEMPLO DEL LOBO CON LA LIEBRE

El lobo é la liebre encontráronse en un camino, é dijo el lobo á la liebre: "sobre todas las animalias que en el mundo son eres tú la mas ligera." Et dijo á la liebre: "¿Osarias tú pelear con otra animalia alguna?" Et dijo la liebre: "Dígote que sí, aun contigo, maguer que has grand cuerpo é yo pequeña." El lobo asañóse é dijo: "Apostarte yo á tí diez maravedís por uno que venceré." "Pláceme mucho —dijo la liebre—, solamente que yo sea segura de aquesta postura." Et dieron amos fiadores el uno al otro, et despues que los fiadores fueron dados, el lobo et la liebre entraron en el campo por pelear, el lobo contra la liebre por la matar, é la liebre comenzó á foir, é el lobo tras ella por la alcanzar, mas la liebre corria mas ligeramente. El lobo estaba ya cansado é echóse en el suelo commo aquel que non podia más correr. Et dijo la liebre: "Hermano vencido eres, é cayó en tierra." Et dijo el lobo: "E tú, ¿por qué non me quisiste esperar?" Et

dijo la liebre: "Verdad es que qué batalla podría ser entre nos amos siendo tú tres tantos mayor que non yo, é tú teniendo la boca abierta, tan bien cabría yo dentro, ca yo nunca combato sinon fuyendo con los piés, ca fuyendo ansí muchas veces venzo á los canes é á los cazadores que van en pos de mí; pues tú eres vencido, dame lo que debes." Aquesta demanda fué ante el leon, et el leon dió por su sentencia que la liebre había de haber los dineros, pues que el lobo era vencido[*].

(*) No concluye el códice. Le falta, al parecer, una hoja.





LIBROS

LUIS G. URBINA. *Cuentos vividos y crónicas soñadas.*—Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. Colección de Escritores Mexicanos. Editorial Porrúa. México, 1946.

De su labor periodística, Luis G. Urbina se atrevió a rescatar muy pocas páginas; la mayor parte de lo que por obligación inmediata escribió, tuvo el recato de dejarlo en el olvido, disperso en las páginas de las revistas y los diarios en que sus crónicas fueron impresas. Si Urbina como poeta es considerado en un primerísimo sitio, y si su opinión crítica manifiesta un respetable antecedente en la revaloración de nuestra literatura, como "cronista" se encuentra sujeto a imprescindibles obstáculos que vuelven, a más de intrascendente, prolija y a veces forzada su prosa. Los temas banales, la aceptación de lo inmediato como un motivo literario y la premura del tiempo disponible para redactar, obligan a sus crónicas a hacer descender, con mucho, las calidades normales de su obra. Es ésta la porción menos apreciable, aunque la más extensa, y la atención que le prestamos estriba más en la importancia de su autor que en ella misma.

En el volumen *Cuentos vividos y crónicas soñadas* se hallan juntos cuatro diferentes grupos de sus prosas: "Cuentos vividos" "Crónicas soñadas" En la rueda del tiempo" y "Manchas y bocetos." Se tocan en estas páginas temas muy disímiles, desde el Lago de Chapala hasta la cantante italiana de la última compañía de zarzuela que visitaba a la ciudad, sin faltar las obligadas referencias y descripciones de las fiestas populares, el carnaval, la Semana Santa, los combates de flores, las carpas teatrales, etc. Todo presidido por un fácil pesimismo y descrito con estilo ágil y ameno que revela el rango de su cotidiano lector, apenas alfabetizado y ya "filósofo" de la vida. Porque en verdad, al estilo y uso en moda, Urbina da a sus lectores —que lo eran periódicamente— el pan espiritual que merecen. Y si no difiere mucho de aquellos que lo han heredado en la escritura de tales "reflexiones" sobre la vida diaria, sí lo encuentro en muy diverso camino del adoptado por el escritor que él a su vez continuó en el uso de la crónica, de aquel periodista que por escasez de tiempo o desgano, o quizá por corresponder al nombre adoptado, *Micrós*, no quiso emplear su pluma en empresas mayores. Urbina —que hizo residir la parte central de su obra en la poesía— comprendió, y lo dice en el prólogo de este tomo, que sus crónicas arrastran los defectos y las cualidades del tiempo en que fueron escritas. Si la obra de *Micrós* reside sobre todo en su trabajo periodístico, la de Urbina no se conforma sino en el libro, en disciplinas diferentes a ésta.

Aparte las cualidades de su estilo, apuntadas agudamente en el prefacio debido a Antonio Castro Leal, *Cuentos vividos y crónicas soñadas* ofrecen el interés de llegar por vías directas al conocimiento de la época prerrevolucionaria, adormida con la dictadura, sin el mínimo presentimiento de lo que habría de venir después. Sobre esa tranquilidad ahí relatada, encima de la estupidez que Urbina advierte en las clases sociales humildes ("Nuestro pueblo, débil de suyo, ha entrado en un período de alcoholismo agudo, que cada día lo aproxima a la imbecilidad y a la muerte. No tiene generosas sacudidas de entusiasmo, ni arrebatos nobles de patriotismo; no tiene impulsos de fe, ni alientos de esperanza...") y frente a esa placidez de furtiva agonía, estaba gestándose contradictoriamente la rebelión, ese intranquilo estado que él mismo, a pesar de su cercano contacto con el pueblo, jamás vislumbró.

Resulta singular que Urbina, indígena en buena porción de su nacimiento, haya sido en esa época tan escéptico para con los hombres de su raza. Es sabido cómo encubría, en la charla diaria, el origen de su cuna, y cuando aquí se refiere al pueblo indio que lo rodea, emite siempre frases despectivas que sólo revelan incomprensión. Estaba aun lejos de escribir *La vida literaria de México*, donde su interés por el mundo indígena es muy diferente al aquí expresado. De su viaje a Mérida, en 1906, donde escribió algunas de las mejores páginas que se publican en este libro, hace observaciones que, sin querer restarles interés, creo adolecen de falta de acierto. De un baile maya que presenció, escribe: "De cuando en cuando, las mujeres alzan los brazos, medio doblándolos, en actitudes duras, sin esbeltez, ni elocuencia, en un estúpido mecanismo que refleja bien la índole de un pueblo que jamás conoció la gracia." Observación indigna hasta de cualquier pluma extranjera.

En alguna página de "En la rueda del tiempo," al describir las mujeres en el templo, en ocasión de las fiestas religiosas, el poeta desliza otra de sus consabidas y equivocadas opiniones, muy de acuerdo con el tiempo en que fueron escritas pero muy dignas, también, de revalorar ahora: "¿Qué ves... Mujeres del pueblo. Las cabezas indígenas y groseras muestran quién sabe qué bestiales y terrenales apetitos. Estas no saben oraciones, no saben plegarias, no contestan las *avemarías*, no llevan libro entre las manos. Pero sufren los rigores de la vida... y vienen a la iglesia a pedir cosas reales y vulgares: pan, dinero, salud, amor. No piensan en el más allá, no reflexionan sobre el misterio de ultratumba... En su conciencia estrecha y oscura no cabe sino esta idolatría primitiva y estúpida." Estos párrafos de autodiscriminador serían sólo divertidos si no se completaran con otro más, que los torna ridículos. La crónica continúa así: "¿Qué ves?... Una criatura pasa; es una pálida doncella, en cuya frente se extingue, en nubes de tristeza, el fulgor de una desolada melancolía. Esta sí lleva en su interior la visión sagrada." Se trasluce que aun no llegaban al gran poeta mexicano los sabios consejos de Pedro Henríquez Ureña que tenía, como él, sangre indígena.

Pero la "pálida doncella" y una interminable serie de patrañas y de imaginaciones se repiten generalmente en las crónicas de Urbina, a tal grado que corroboran la maliciosa conclusión que a sí mismo se propone al final de la primera parte de este libro: "Decididamente soy un romántico cursi." Por desgracia, la confesión se hace normal y extensiva a gran parte de las crónicas encerradas en esta cuidadosa edición de *Cuentos vividos y crónicas soñadas.*

A. Ch.

ANTONIO GOMEZ ROBLEDO. *La filosofía en el Brasil.*—Imprenta Universitaria. México, 1946.

ES significativo que en tan poco tiempo hayan sido publicados dos libros sobre filosofía brasileña, uno de ellos en la importante colección filosófica de Losada dirigida por Francisco Romero. En el segundo, Gómez Robledo tiene el buen gusto o el cuidado de colocar en el título de su trabajo una partícula muy dilucidadora: *en* el Brasil; pues hasta hoy no es posible hablar del filósofo o filósofos brasileños, empleando el término en su significación más estricta, en su auténtico sentido en filosofía. Tal preocupación por lo que sucede en otros países de nuestra América —como lo demuestran estos dos libros—, es tal vez un signo de esa conciencia que estamos obteniendo de nuestros comunes problemas, antes abandonados, y cuya reconquista se debe tanto, en México, a Leopoldo Zea con sus recientes estudios.

El libro de Gómez Robledo es excelente, sobre todo cuando es fiel a su propósito: "Aquí, como dondequiera, lo que importa no es sonreír ni indignarse, sino comprender." Su estilo, discreto y mesurado, es además fácil en decir las cosas con claridad, en lengua de escritor y de artista. El rasgo más característico del autor me parece ser el de un polemista vigoroso, cualidad un tanto negativa para el historiador que, desde el prólogo, empieza a polemizar con las armas que le presta la actual filosofía dominante, sin impedir que todo su libro esté salpicado de interpretaciones proporcionadas más o menos por dicha filosofía. En el prólogo hallo una afirmación que me desconcierta: queriendo librarse de cualquier duda de sectarismo por parte suya, cita su cualidad de extranjero como garantía, y dice que "ningún vínculo de cualquier naturaleza puede resultar de la circunstancia fortuita de una convivencia temporal cuando entre el extranjero y los nacionales media una diferencia radical de sensibilidad, hábitos, sentido de la vida y todo lo demás..." Pues bien, ¿cuando así acontece, esto no nos conduce al lado opuesto, a la total falta de afinidad, de simpatía? ¿No será esta actitud ante todo un pueblo, una ceguera que llevamos dentro? Aquí, posiblemente, se encuentra la vida emotiva de quien, por cualquier razón, no consiguió adentrarse en la vida auténticamente brasileña, que como es natural no reside en las grandes ciudades, cosmopolitas como cualesquiera. Mas lo raro es que luego de una afirmación como ésta, Gómez Robledo muestra una gran capacidad de comprensión para las grandes figuras de Teixeira Mendes, Miguel Lemos, Tobías Barreto y Farías Brito. Además me parecen fieles las síntesis del pensamiento de cada uno de ellos, y casi siempre estoy conforme con su manera de ver tales temas, así como su refutación parcial a Cruz Costa, cuya interpretación positivista del pensamiento brasileño es sólo una interpretación más, a la manera de los filósofos de *sistema* que hacen coincidir la realidad estudiada con sus propios deseos. Y, como dice José Gaos, es la misma que da, mutantis mutandi, Menéndez Pelayo en el caso de España. El horizonte histórico del mundo brasileño comienza ahora a hacer posible la existencia de un *clima* en que puede haber ambiente y vida filosóficos.

La filosofía en el Brasil es una excelente historia en la que todo hombre tiene su mundo que da marco a su propia visión, es decir, *su perspectiva.* Gómez Robledo parte, pues, de su particular perspectiva que, además de intelectual, es a veces violentamente emocional, cuando describe algunos aspectos como exclusividad del Brasil o cuando llama bandido a Napoleón. Su perspectiva es la de la filosofía tomista, pero abierta para recibir nuevas fecundaciones, pues Gómez Robledo está bien informado de lo que sucede en otros sectores filosóficos. Hace la historia de la filosofía de un país donde ésta no existe auténticamente —situación general en toda nuestra América— y resulta más una historia de la cultura.

Que el Brasil pertenece a Iberia me parece un concepto de plena validez históricosocial, contra la opinión del joven escritor iberoamericano. Por las artes y otras manifestaciones del espíritu objetivo, *sabemos* mucho de esto, y quienes vivimos —*con*vivencia, vivir por dentro *con*, en todos los momentos, aun en los más humildes que a veces son los más profundos— en países lejanos del nuestro, pero de esta nuestra América, *sentimos* la profunda afinidad en el sentido de la vida, en la sensibilidad y en las tendencias espirituales que dan existencia real y efectiva a Iberoamérica. Panamérica puede ser una invención política, pero Iberoamérica es el nombre de una existencia real.

Pero ADJUCTO-BOTELHO

ALFRED VON MARTIN. *Sociología del Renacimiento.* Versión directa de Manuel Pedroso.—Fondo de Cultura Económica. México, 1946.

EL LIBRO de Alfred von Martin, *Sociología del Renacimiento,* puede caracterizarse como un magistral esfuerzo de vincular la historia espiritual de esa época, tan bien estudiada por Jacobo Burckhardt, a su transfondo social, para demostrar cómo aquella estructura espiritual se corresponde puntualmente, de acuerdo con una "conexión de sentido," con el orden social, que posee todas las condiciones requeridas para explicar por qué la vida espiritual adquirió tales y cuales apariencias. Sigue en ello las inspiraciones de su maestro Karl Mannheim que junto con Max Scheler fueron, en Alemania, los promotores más vigorosos de esa nueva disciplina tan apropiadamente llamada sociología del conocimiento o del saber. Toda idea tiene vínculos con la sociedad en que nace —todo pensamiento es ideológico—, es decir, está enraizado en una determinada estructura social. Pero al lado de esta influencia hay, en el libro de von Martin, la de Max Weber que completa la primera y define con precisión los alcances de su ensayo. Idea y sociedad no están casual sino funcionalmente vinculadas. El factor determinante de la historia no es la economía, como en Marx, ni las ideas, como en Hegel y Comte, sino que todos los elementos de una cultura son a la vez determinantes y determinados. Hay épocas en que se acentúa un factor, épocas en que priva otro; el único método legítimo de estudio es el funcional o relacional que va haciendo entrar en juego todos los ingredientes de la época, sin suprimir o subsumir uno en otro, o todos en uno. Lo más ajustado sería decir, con Leibniz, que cada sector de la cultura, religión, arte, ciencia, filosofía, es una perspectiva adecuada o punto de vista del universo histórico que expresa, a su modo, pero siempre por entero, el mundo que le rodea, y que su expresión particular se corresponde con algunos momentos de otras expresiones coetáneas. De aquí que, analizando, como lo hace von Mar-

tin, la sociedad renacentista se encuentra con visibles correspondencias de estilo entre las aspiraciones sociales y las del pensamiento. Un ejemplo aclarará esta afirmación. El Renacimiento es la época en que emergen a conciencia las tareas de una ciencia plenamente racionalizada y no como la medieval semiteológica. Pues bien, el Renacimiento da también entonces origen a la economía monetaria, y esa filosofía de la ciencia y esa filosofía del dinero tienen similitudes sorprendentes. "El intelecto —dice Simmel— según su concepto puro carece en absoluto de carácter moral, es neutral como el dinero que tiene a su disposición como instrumento plenamente eficaz a las más míseras maquinaciones." Correspondencia, por tanto, de estilo entre la nueva ciencia y el nuevo estilo monetario.

En su libro, von Martin persigue el destino de la burguesía como estamento intermediario entre la nobleza y los estratos inferiores; la transformación que sufrió la sociedad renacentista en el curso del proceso ascendente y descendente de la burguesía, y los síntomas, causas y remedios de su decadencia. La primera parte del ensayo la caracteriza el autor como análisis de "la nueva dinámica" de la época. Se trata en verdad de estudiar ese impulso de secularización y racionalización que, desde el "otoño" de la Edad Media, penetra en todas las actividades de la vida y a todas las moldea, desde el arte hasta las relaciones sociales, sin olvidar la ciencia y la religión misma.

La segunda parte del ensayo nos describe las etapas por que atraviesa ese impulso burgués, que comenzó siendo racional y democrático, para convertirse, en sus agonías, en una tendencia irracional y tiránica. El burgués siente, al salir de la Edad Media, que la vida pulsa rabiosa en sus venas. Arrebatado por la acción, sus primeros pasos mezclan el afán de gloria y de ganancias; pero pronto los mismos éxitos le cortan las alas. Empieza a dudar y a temer la aventura, quiere conservar lo ganado, y se esfuerza por asegurar la propiedad; el gusto por el orden sobrepasa al frenesí adquisitivo de sus primeras etapas. El burgués aspira al orden y para instaurarlo echa mano del tirano. Esto ha sido visto por Maquiavelo con incisiva claridad. "El humanismo prometió elevar a los hombres sobre el nivel *animal*, carente de razón y de cultura, para convertirlos verdaderamente en hombres, y lo que hizo fué convertirlos en *bon bourgeois*. Mejor es que el hombre vuelva a la simplicidad de su existencia animal, que de la cultura vuelva al estado ideal de la naturaleza primitiva, del burgués rico e ilustrado, al campesino pobre, pero apto para las armas."

El libro se cierra con importantes y agudas estimaciones sobre la Iglesia y la sociedad del Renacimiento. La Iglesia es ya desde la Edad Media una institución racionalizada y como tal llega a la Edad Moderna, en cierto sentido, adaptada. Lejos de serle extraños los nuevos tonos de la vida, se junta a ellos y, en una forma que todos conocen, participa decididamente en el afán de enriquecimiento y de cortesanía, tan característico del Renacimiento.

Las palabras finales nos recuerdan que estos análisis no tienen sólo un valor especulativo sino que, por el contrario, han de servir para que el espíritu contemporáneo reconozca, en los momentos presentes de crisis de una clase social, etapas críticas de toda la burguesía.

Emilio URANCA

JUSTINO ZAVALA MUÑIZ. *Batlle, héroe civil.* — Colección Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica. México, 1946.

CON dicción elegantemente sencilla, el uruguayo Zavala Muñiz nos relata, novelescamente, la historia de un hombre. En letras contemporáneas no es rara esa mezcla de "novela-historia," pues con facilidad hemos llegado a advertir que no hay incompatibilidad alguna entre lo que sucede y lo que podría suceder, es decir, entre lo real y lo ficticio, pues toda ficción, por fantástica que sea, ha encontrado en nuestro tiempo su realización. La vida moderna sobrepuja con sus milagros los sueños que antaño se juzgaron de verificación imposible. Es, por tanto —esa vida—, una constante novela que nos ahorra, que ahorra a los novelistas, la fatiga de la invención.

De ese modo, una biografía resulta una novela. La de Batlle lo es; no porque nos cuente proezas y hazañas legendarias, sino simplemente porque nos dice, encadenándolos, los trances de una vida humana y las vivencias de un alma preocupada... ¿Qué otra cosa es una novela que la conjunción de trances y vivencias sobre el plano de la existencia que fluye?

Esta —*Batlle, héroe civil*— es la novela de un hombre y, al mismo tiempo, la novela de una idea, la novela del heroísmo. De un heroísmo vital que quizá nada tiene que ver con la epopeya, en el antiguo sentido, sino que se encarna en la propia cuotidianidad. Batlle es un héroe aun en los más nimios sucesos de su existencia, pues todo lo centra, heroicamente, en su anhelo de justicia social y, negativamente, en su odio por la tiranía. Quizá no haya obrado grandes cosas, pero ha emprendido y ejecutado, continuamente, en cada paso y en cada respiro, la gran tarea de la libertad: ha sido un héroe civil.

Es admirable aprehender cómo un alma, en el transcurso de su vida humana, se va cuajando, a las influencias recibidas, en la forma definitiva en que se entregará a la vida, a la muerte y a la memoria de los que la sobreviven.

Y qué bien cumple este libro, intencionado y político, al exponer, con su sobria mesura y su lenta y suave poesía no buscada, las ansias de un pueblo como todos los nuestros, que ha saboreado los mismos anhelos de libertad e idénticos propósitos.

La vida de un hombre público se engrana en los hechos sociales y pierde, por tanto, la intimidad y el aislamiento de la privada. Consiguientemente, tiene que ser narrada en función con la historia colectiva. Así, la historia-novela de Batlle es un fragmento de la Historia del Uruguay, cuyos sucesos políticos y aconteceres domésticos se van traduciendo, paralelamente, en las preocupaciones, deseos, actuaciones y pensamientos del héroe. Esta intercomunicación entre lo nacional y lo individual no termina ni con la muerte, pues las ideas de las personas lo sobreviven en la conciencia social. Batlle vive aún en el corazón del Uruguay.

Arturo RIVAS SAINZ



TEXCOCO



En Texcoco y sus alrededores encontrará el turista estudioso lugares de gran interés arqueológico; así como también manifestaciones arquitectónicas de los primeros días de la conquista, hasta las floreadas ornamentaciones del siglo XVIII

Además, amplios campos donde se respira un ambiente puro que hace olvidar el ajetreo capitalino.

ADMINISTRACION DE LOS

FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO

SEA BUEN MEXICANO CON LOS MEXICANOS. ADQUIERA ARTICULOS DEL PAIS.

MAS DE 40,000 PERSONAS TRABAJAN "CON NOSOTROS"

SIETE DE CADA DIEZ HOMBRES Y MUJERES QUE TRABAJAN EN ESCRITORIOS DE ACERO EN MEXICO, TIENEN LA MARCA

DM Nacional

DISTRIBUIDORA MEXICANA, S.A.

EN SU GAVETA CENTRAL

¡POR ALGO SERA!

RECUERDE USTED QUE EN MATERIA DE MUEBLES, NO POR SER DE ACERO SON TODOS DE BUENA CALIDAD, LOS NUESTROS SI LO SON.
AHORA, NOS COMPLACEMOS EN SER LOS UNICOS EN OFRECER A LA INDUSTRIA EL COMERCIO Y LA BANCA DE MEXICO, UNA LINEA COMPLETA DE MUEBLES AERODINAMICOS DE PRESENTACION Y CALIDAD UNICAS.

PIDANOS QUE LE ENVIEMOS A UNO DE NUESTROS REPRESENTANTES.

OFICINAS GENERALES
CIUDAD INDUSTRIAL "D M NACIONAL"
CALZADA SN JUAN DE ARAGON NUM 528
VILLA GUSTAVO A. MADERO D F
TELEFONOS DIRECTOS
ERICSSON 17-23-00
17-23-60 17-23-63
17-23-81 17-24-00
17 05 96
MEXICANA X-02-00
X-02-07 X-02-08
X-02-09
APDO 2471
MEXICO D.F.

DISTRIBUIDORA  MEXICANA, S.A.

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS DE LOS PRESTIGIADOS EQUIPOS DE ACERO

Nacional

DIRECTOR GENERAL ANTONIO RUIZ GALINDO

UNA ORGANIZACION DE MEXICANOS

SALAS DE EXPOSICION Y VENTAS MADERO NO 22 TELEFONOS
ERICSSON 12-00-80
MEXICANA J-19-97
J-30-63
BOLIVAR NO 25
TELEFONOS
ERICSSON 18-20-99
MEXICANA L-65-80
INFORMES EN NUESTRAS OFICINAS ESPECIALES DE BOLIVAR 21
PRIMER PISO
ERICSSON 13-27-43
18-66-67 18-66-68
MEXICANA J-10-58

AÑO IV *EL* VOL. XIII

HIJO PRÓDIGO

INDICE



Julio Agosto Septiembre

MEXICO

1 9 4 6

ÍNDICE DE AUTORES

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN XII

Número 37, 15 de abril de 1946

Número 38, 15 de mayo de 1946

Número 39, 15 de junio de 1946

VOLUMEN XIII

Número 40, 15 de julio de 1946

Número 41, 15 de agosto de 1946

Número 42, 15 de septiembre de 1946

Este libro se terminó de imprimir el día 31 de agosto de 1983 en los talleres de Offset Marvi, S. A., Calle Leiria núm. 72, San Andrés Tetepilco. Se encuadernó en Encuadernación Progreso, S. A., Municipio Libre 188, México 03300 D.F. Se tiraron 3 mil ejemplares. La edición estuvo al cuidado de *Manuel Fernández* y *Felipe Garrido*.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Revistas literarias mexicanas modernas es una serie publicada por el Fondo de Cultura Económica con el propósito de poner nuevamente en circulación, en ediciones facsimilares, las principales revistas literarias aparecidas en México en la primera mitad del siglo XX. De esta manera el 'curioso lector' y el estudioso de nuestras letras tendrán a su alcance este sector de la literatura nacional de acceso tan difícil y de tanto interés documental. Con el objeto de facilitar su consulta, cada revista va precedida por una presentación y una ficha descriptiva, y cada volumen va provisto de un índice de autores.